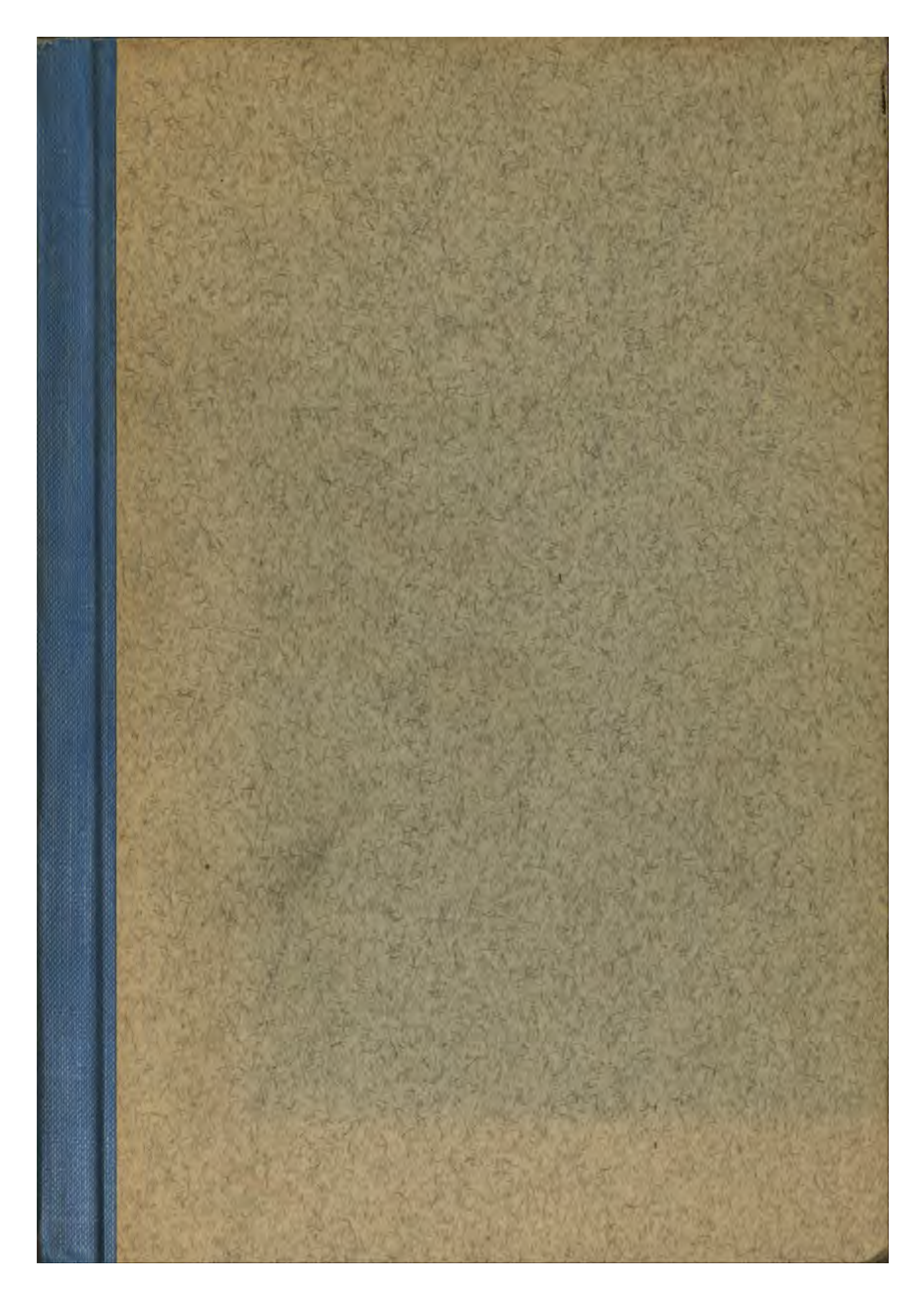
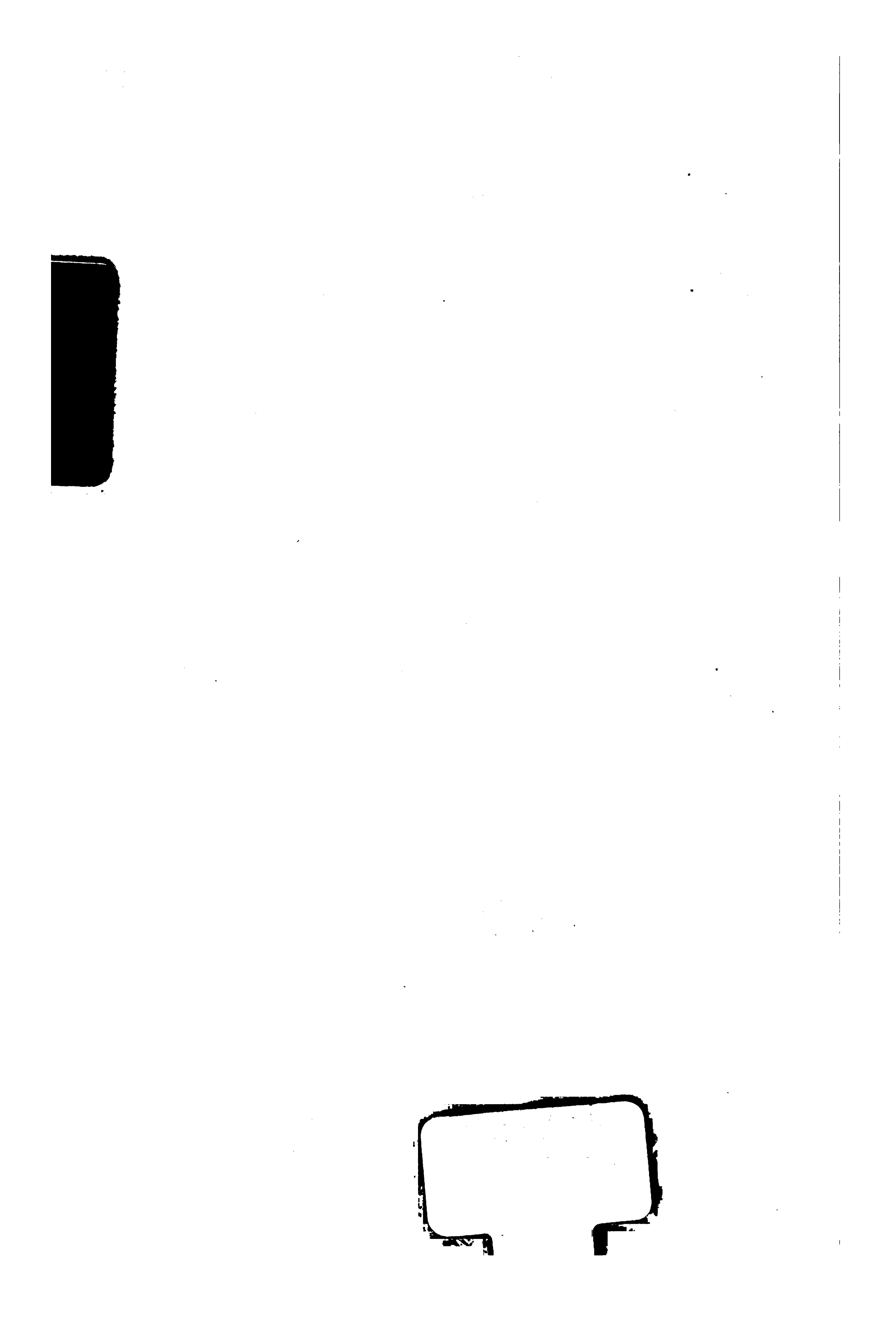
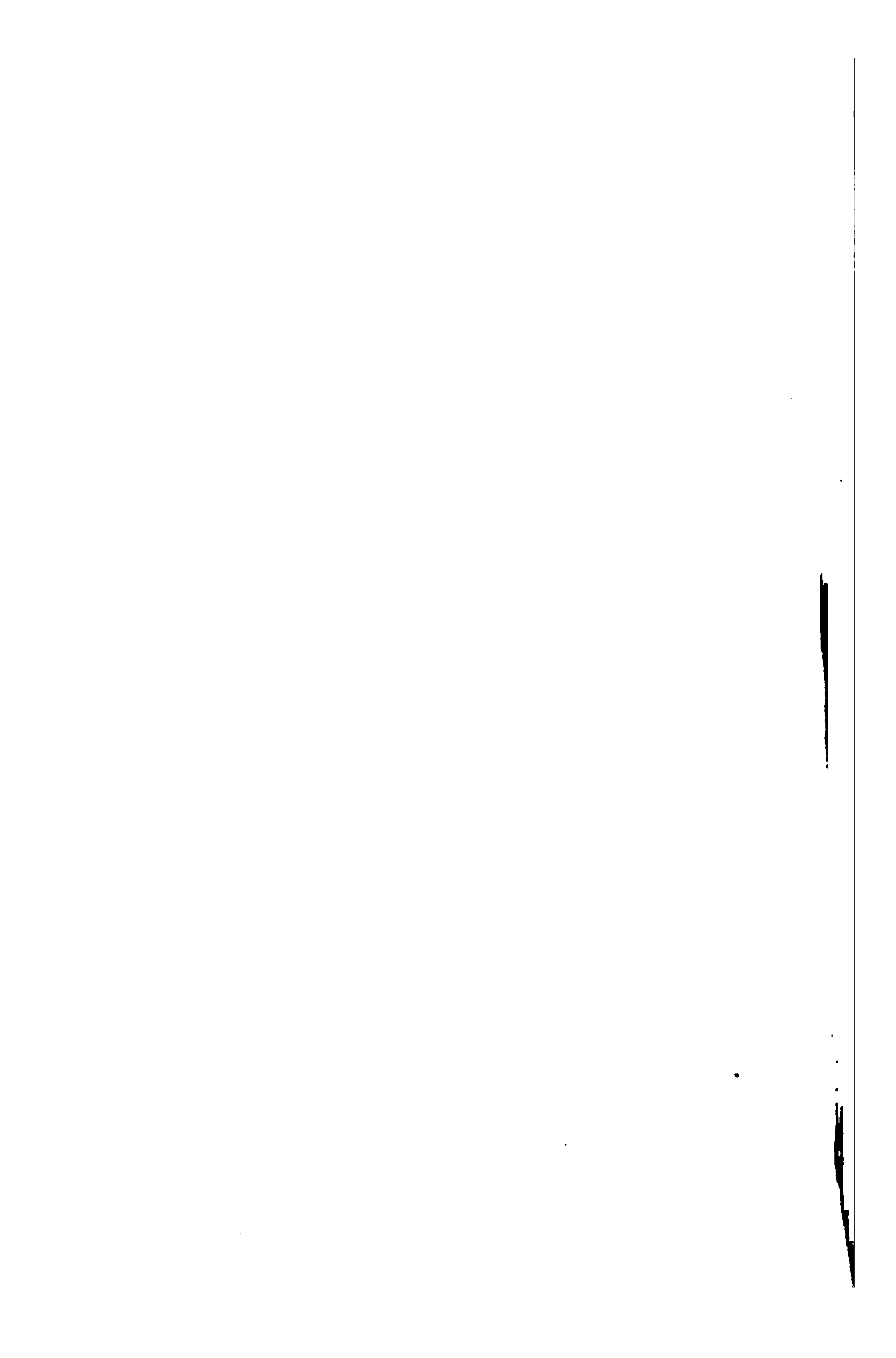










Chatelain



Gavarni: Edmond und Jules de Goncourt
Lithographie 1853
(Berlin, Privatbesitz)
(Anhang 269)

[illegible] ERICH KO[illegible]

[illegible] UND JULES DE [illegible]COURT

[illegible]RÜNDER DES [illegible]ESSIONISMUS

[illegible]ITLICHE STUDIE
[illegible] UND MALEREI DES
[illegible] JAHRHUNDERTS

[illegible] AQUARELLEN UND SKIZZEN
[illegible], EDMOND DE GON-
[illegible] TOULOUSE-[illegible]
[illegible] UND BILDNISSEN DER
[illegible] GAVARNI, BRAQUE-
[illegible] DE GONCO[illegible]

[illegible] XENIEN-VERLAG



Gavarni: Edmond und Jules de Goncourt
Lithographie 1853
[illegible], Privatbesitz
(Anhang 269)

DR. PHIL. ERICH KOEHLER

EDMOND UND JULES DE GONCOURT

DIE BEGRÜNDER DES IMPRESSIONISMUS

EINE STILGESCHICHTLICHE STUDIE
ZUR LITERATUR UND MALEREI DES
NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MIT 36 RADIERUNGEN, AQUARELLEN UND SKIZZEN VON JULES DE GONCOURT, EDMOND DE GONCOURT, ÉDOUARD MANET, TOULOUSE-LAUTREC, HOKUSAI UND TANYU, UND BILDNISSEN DER BRÜDER GONCOURT VON GAVARNI, BRACQUEMOND, POPELIN UND JULES DE GONCOURT

M. 4.–

LEIPZIG 1912 IM XENIEN-VERLAG

Dem Andenken meiner lieben Eltern, —
und meiner Schwester Else in dankbarer Gesinnung

— «Dis donc, Gianni, qu' est-ce que tu lui veux à cette chose?»

— «Je cherche!»

(Edmond de Goncourt, Les Frères Zemganno S. 112.)

Inhalt

Verzeichnis der Abbildungen.

Bildnisse.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit entstand auf Anregung Professor Wechsslers in Marburg. Sie wurde anfangs als Stiluntersuchung geplant und entworfen. Es stellte sich aber als notwendig heraus, zunächst in einer gesonderten Abhandlung Grundlagen für eine ins einzelne gehende Untersuchung zu geben, und zwar aus folgenden Gründen:

Das Wesen der Brüder Goncourt ist meines Erachtens, besonders in Deutschland, noch nicht genügend erkannt. Die Kompliziertheit ihres seelischen und sinnlichen Organismus, das Rätselhafte ihrer Doppelpersönlichkeit, die Vielgestaltigkeit ihres umfangreichen Lebenswerkes, das scheinbar Disparate ihrer Betätigungen ist von vielen betont worden. Es war daher die erste Aufgabe, mir selbst und anderen Klarheit zu verschaffen. Es galt, in der Persönlichkeit der Goncourts einfachere Linien zu finden, in ihrem Schaffen die treibenden Kräfte zu erkennen und die Einheit der Persönlichkeit als Grundlage des Lebens und Schaffens aufzufinden. Das erste Ziel der Arbeit ist also ein in höherem Sinne biographisches. Ich durfte mich daher nicht scheuen, manches Bekannte hier zu wiederholen, kam es mir doch vor allem auf den inneren Zusammenhang an. Durch ausführliche Zitate habe ich solchen Stellen Interesse zu verleihen gesucht.

Der zweite Gesichtspunkt ist ein historischer. R. M. Meyer sagt in seinem Aufsatze über „Die Technik der Goncourts“ (Herrigs Archiv, Bd. 99, S. 400): „. . . niemand wird behaupten, daß sie in der Geschichte des Stils einen neuen Abschnitt ausmachen; nicht einmal sie selbst haben hier ihre Bedeutung gesucht“. Im Laufe meiner Studien ist mir aber immer klarer geworden, daß die Goncourts in der Stilgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts einen Anfangspunkt bedeuten. Freilich bedürfen wir zu dieser Erkenntnis der grundlegenden Einsicht, daß wir unter „Stil“ nicht nur den Sprachstil verstehen dürfen. Die bloße Betrachtung der Gestaltung der syntaktischen Möglichkeiten kann uns in das Wesen eines Stiles nicht tief genug einführen. Wir müssen uns immer vor Augen halten, daß die Sprache als etwas Allgemeines, allen Angehörigen einer Sprachgemeinschaft gleicherweise zu Gebote Stehendes nur annähernd das auszudrücken vermag, was der Künstler als Ausfluß seines Wesens der Menschheit mitteilen möchte. Das, was R. M. Meyer in seiner systematischen „Deutschen Stilistik“, als „letzten freilich aber auch wichtigsten“, (S. 217) aller „umgestaltenden Faktoren“ faßt, die Individualität, mit der „die Stilistik ihre letzte Verengung und ihre höchste Aufgabe erreicht“ (S. 219), — das müssen wir als ersten und tiefgreifendsten aller grundlegenden Faktoren betrachten. Fassen wir den Stil eines Künstlers als eine „in seinem Wesen gegründete Gewöhnung“ (Dilthey, Einbildungskraft des Dichters, S. 399), so werden sich uns reichere Perspektiven eröffnen. Wir werden einesteils in der Persönlichkeit die Bedingungen für die Einzigkeit des Totalstils eines Künstlers zu suchen

haben. Andernteils bietet uns dieses Zurückgehen auf letzte Quellen die Möglichkeit, einem auf Wesensverwandtschaft beruhenden, gesetzmäßigen Zusammenhang nachzuspüren und notwendige Antinomien zu erkennen. Der Stil eines Dichters, wie er in der konkreten Gestalt des sprachlichen Gebildes vorliegt, ist „der formal adäquate Ausdruck für sein Erlebnis" (Wechssler, Stilistik). Die Aufgabe, Grundlagen für eine Stiluntersuchung zu schaffen, geht also dahin, die Faktoren zu erschließen, die das Erlebnis des Künstlers in seiner charakteristischen Eigenart bestimmen.

Beide Gesichtspunkte haben aber ein Drittes im Gefolge. Die Brüder Goncourt nehmen in der Literaturgeschichte wie in der Kunstgeschichte eine gleich bedeutende Stellung ein. In der bisherigen Goncourt-Literatur sind beide Gebiete meist getrennt behandelt worden. Zwischen Literatur und Malerei bestehen in der 2. Hälfte des 19. Jhrhs. so enge Beziehungen, daß eine Untersuchung, die einen Beitrag zu einer Stilgeschichte liefern soll, beiden Gebieten gleicherweise ihre Aufmerksamkeit schenken muß. Ich habe daher meine Untersuchungen auf den breitesten Grundlagen aufzubauen gesucht. Auch in dieser Verknüpfung getrennter Kunstgebiete habe ich mich bemüht, nicht von den äußeren, sinnenfälligen Ähnlichkeiten auszugehen, sondern von den inneren Kräften, dem agens.

Den „Impressionismus in Leben und Kunst" hat **R. Hamann** in einem schönen, äußerst anregenden Buche behandelt, aus dem ich vieles habe lernen können. Ich kann es aber nicht unterlassen, auf die Kritik hinzuweisen, die **O. Bie** in der „Neuen Rundschau" (XIX,

1908, S. 623) veröffentlicht hat. So vorzüglich Hamanns Ausführungen im einzelnen sind, so sehr fehlt doch eine zentrale Gruppierung. Bies Kritik gipfelt in dem Satze: „Wer nämlich Einheiten bildet, sucht sich den Stoff. Wer den Stoff kennt, läßt die Einheiten von selbst daraus werden“. Diesen Satz habe ich mir bei der vorliegenden Arbeit zur Richtschnur dienen lassen. Aus dem Studium des Stoffes heraus ist mir die Synthese erwachsen. Daß diesem Versuche eines geistigen Zusammenschauens gründliche Einzeluntersuchungen vorausgegangen sind, ist selbstverständlich und überdies auch leicht ersichtlich. Die Arbeit hat andere Ziele als eine einfühlende Stilanalyse. Sie soll dem Leser aber das analytische Verstehen des Stils bei der Lektüre erleichtern.

Hiermit ist auch die Begrenzung der Arbeit gegeben.

Und nun zum Schluß noch eins: Der Impressionismus ist ein Problem unserer Zeit. Hamanns reizvolles Buch hat alle Vorzüge des Persönlichen, Miterlebten, der Selbstanalyse. Darin liegt aber zugleich auch die Schwäche des Buches, wie Oskar Bie sofort erkannt hat, wenn er schreibt: „Der Autor ist selbst einer von denen, die er darstellt. Er ahnt zwar zeilenweise die Götterdämmerung, aber sie ist ihm nicht ernst . . . Ein Feind hätte das Buch schreiben müssen, er hätte die Charaktere erkannt, das Notwendige begriffen, das Kommende entwickelt“.

Wir können uns aber freuen, daß wir dieses Buch besitzen, und jenes scharfe Urteil Bies mag uns nur die Richtlinien einer kritischen Lektüre angeben.

2

Mein eigenes Verhältnis zu dem Problem des Impressionismus kann ich nicht besser kennzeichnen als mit den Worten **Karl Lamprechts** in seinem klassischen „Ersten Ergänzungsband zur deutschen Geschichte: Aus der jüngsten deutschen Vergangenheit“ (S. 53):

„Der Historiker wird dem Dichter gern folgen, wenn er ihm entzückende Fernsichten auftut. Aber er wird sich, vielleicht nach einem gewissen Rausche, doch immer vorbehalten, die Dinge auch von seinem Standpunkte aus zu betrachten. Und da wird denn an die Stelle des verengten Horizonts künstlerischer Verzückung der weite Sehkreis geschichtlicher Erfahrung treten müssen, sollen die Dinge nicht subjektiv — und womöglich in dem höchsten Grade der Subjektivität, der Ekstase —, sondern vielmehr objektiv, in ihrem gehörigen Verhältnis zu allem anderen erscheinen. Die Aussicht braucht deshalb nicht weniger fesselnd zu sein; und im engeren Sinne lehrreicher als das schimmernde Ideal des Künstlers ist sie gewiß“.

Einleitung.

Das Leben der Brüder Goncourt war arm an äußeren Ereignissen, die ihre innere Entwicklung hätten beeinflussen können. Die Not des Daseins, die **Cervantes** in fremde Kriegsdienste und **Dickens** zum kümmerlichen Broterwerb trieb, blieb ihnen erspart. Die wechselnden Ereignisse in der Politik eines leicht erregbaren Volkes, die **Victor Hugo** vom Bonapartisten zum Republikaner werden ließen und ihn aus heißem politischen Kampfgewühl in die Einsamkeit der Verbannung stürzten,[1]) glitten an den Goncourts, die nur für ästhetische Lebenswerte Interesse hatten, spurlos vorüber. Sie wirkten nur in ihrem Reflexe auf Äußerlichkeiten eines Künstlerlebens, ohne die Seele des Künstlers zu berühren.[2]) In dem persönlichkeitsbildenden, aber von ästhetischen Interessen abziehenden Getriebe der öffentlichen Wirksamkeit für die Verbreitung eigener Ideen einzutreten, wie **Maurice Barrès** in einem Teile seines Lebens, lag ihnen fern. Die Fessel eines Berufes, der etwa die Dichtung **Alfred de Vignys** bestimmte, haben sie nie kennen gelernt. Die kurze Zeit, die in seiner Jugend einmal Edmond als Beamter im Finanzministerium zugebracht hat (Delzant 23), hat keinerlei Lebenswirkung hinterlassen. Eine Ehe zu schließen,

---

[1]) Gemeint sind die Ereignisse vor und nach dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851.

[2]) Vgl. Journal I, 1—3.

erschien Edmond sowohl wie Jules stets als eine Unmöglichkeit. Sie hätte sie in das gleiche Unglück gestürzt wie ihre Helden Charles Demailly oder Coriolis. Keinerlei Zweckinteressen verbinden sie mit den Menschen ihrer Umgebung, mit den Dingen der Umwelt. Rein ästhetisch sind sie den Dingen hingegeben, rein ästhetisch stehen sie auch dem Menschen gegenüber. So finden wir bei ihnen das Künstlertum in einer Ausschließlichkeit, wie es die Lebensbedingungen nur zu bestimmten Zeiten dem Dichter erlauben: eine solche Konzentration aller Lebensinteressen auf künstlerische Produktion und künstlerisches Genießen, daß Jules ganz mit Recht von sich und seinem Bruder behaupten darf:

„Je crois que depuis le commencement du monde il n'y a guère eu de vivants aussi engloutis, aussi abîmés que nous dans les choses de l'art et de l'intelligence“ (II 6).

Ihr Leben und ihr Lebenswerk ist durch dieses Nur-Künstler-Sein bestimmt.

I. Biographische Grundlagen.[1])

„Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte."
(Goethe, Gespräche mit Eckermann, 30. März 1831.)

Eines der wichtigsten Dokumente aus dem Leben der Brüder Goncourt ist der Brief, den **Jules** am 29. September 1849 von Vienne aus an seinen Jugendfreund Louis Passy schrieb. In den französischen Familien pflegen nach bestandenem Bakkalaureat die Aussichten der Berufe recht materiell gegeneinander abgewogen zu werden. Der junge Jules aber konnte sich, den Ermahnungen seines Freundes und seines Onkels zum Trotz, zu einem Entschlusse durchringen, den er nicht zu bereuen brauchte: „Ma résolution est bien ferme et rien ne m'en fera changer, ni sermons ni conseils, même de toi, dont j'ai éprouvé toute l'amitié. Je ne ferai rien, pour me servir d'une expression fausse,

---

[1]) Eine unentbehrliche Biographie über die Brüder Goncourt hat **Alidor Delzant** geschrieben (Paris, Charpentier 1889). Von **Philippe Burty** besitzen wir einen schönen Aufsatz über Jules de Goncourt (in „Maîtres et Petits-maîtres", Paris, Charpentier, 1877). Meine Darstellungen habe ich natürlich überall aus den Quellen geschöpft. Als solche kommen besonders in Betracht das Journal des Goncourt, die Briefe Jules', der autobiographische Roman „Les Frères Zemganno" und die „Maison d'un Artiste au dix-neuvième siècle".

mais usitée" (L.[1]) 24). Jules war unabhängig geworden durch den Tod seiner zärtlich geliebten Mutter,[2]) die nach vierzehn Jahren liebevollster Sorge für ihre beiden Söhne ihrem Gatten in das Grab gefolgt war. So konnte er den Bemühungen einiger seiner Verwandten, ihn in einen der „parcs à addition ou à copies de lettres" unterzubringen, wo auch Edmond seiner Mutter zuliebe es längere Zeit hatte aushalten müssen, seinen festen Willen entgegensetzen. Dem einen mag es Vergnügen machen, Zahlen zu addieren. „Un autre a des goûts de littérature, de peinture, d'art en un mot" (L. 25).

Der Trieb zu künstlerischer Betätigung war in dem begabten und aufgeweckten Knaben früh erwacht. Von den zahlreichen Gedichten und ganzen Szenen von „proverbes" (vgl.L. 18, 19), die Jules' Jugendbriefe an Louis Passy enthielten, befindet sich in Edmonds Ausgabe der Briefe seines Bruders (L. 18) nur ein Stück eines kleinen Versromans. Dieser war in Bar-sur-Seine entstanden, in dem gleichen, an den reizenden Seineufern gelegenen Garten, in dem einige Jahre später die wundervollen Beschreibungen der Seine für „Charles Demailly" geschaffen werden sollten. Das Produkt des jungen Dichters, das nach Edmonds Angabe aus dem Jahre 1849 stammt, ist für den Stil der Goncourts so charakteristisch, daß es hier wiedergegeben werden soll:

„L'eau coule doucement; *des saules Ciceri*
Entourent leurs vieux troncs d'un feuillage pâli.

---

[1]) Häufig gebrauchte Abkürzungen sind im Literaturverzeichnis angegeben.

[2]) Gestorben am 5. September 1848.

Un fouillis à la Flers de plantes amphibies,
De nénuphars montés sur leurs feuilles vernies,
De fleurs peintes d'azur ou bien d'étoiles d'or,
Et de menthe et surtout de joncs tambour-major,
Frange chacun des bords et fait un vert mirage.
Un pont miniature, un pont-neuf de village,
Trait d'union en bois, dont le rustique aspect,
Et le profil normand est du dernier coquet,
S'enlève vivement en touches vigoureuses,
D'un fond de peupliers aux ombres vaporeuses.
Un bonhomme, aux bras nus, pêche sur un bateau,
Et l'écho babillard des battoirs rit sur l'eau.
Mille pardons, lecteur, ce n'est pas par disette,
Que ma muse impolie ainsi bronche et s'arrête,
J'aurais pu vous rimer, typographe entêté,
Un plan hydrographique encore plus détaillé.
Mais vous ne savez pas, je serais plagiaire,
Et je trouve vilain d'être un gueux littéraire.
Un poète a déjà fait ce petit tableau,
Un poète qui chante à l'aide du pinceau,
Un poète qu'on lit au Salon chaque année,
Et dont on applaudit chaque idylle encadrée.
Il dépeint bien des fois cet Éden esquissé,
Et je vous y renvoie: il se nomme Dupré."

Den Alexandriner verwendete Jules auch für ein „unglaubliches" fünfaktiges Drama „Etienne Marcel", das er noch als Gymnasiast verfaßte (I 214, VII 27), und für ein Drama über „Hégésippe Moreau", den jung verstorbenen Dichter von „Myosotis" (L. 19). Bald aber wandte er sich zu dem geeigneteren Ausdrucksmittel seiner Kunst, zur Prosa. Ein Brief aus Sainte-Adresse, einem Seebad

dicht bei Le Havre, vom 17. September 1850, enthält folgende interessante Stelle: „Pour me distraire, entre deux marées, je me suis amusé, comme étude de style, à faire dix-neuf chapitres que je n'ose qualifier de nouvelle, dix-neuf chapitres d'un décousu complet, sans soudure ... J'y ai mis toutes les ciselures de style, j'y ai entassé les audaces de phrases, les heurts de mots, et en mettant dans cette pantalonnade sérieuse beaucoup de couleur, je crois avoir enrichi ma palette. Je me garderai bien, comme tu penses, de t'en faire aucune citation" (L. 37). Über den Verbleib dieses Versuchs ist nichts bekannt, er bildet vielleicht eine Vorstufe zu dem Erstlingswerk der Brüder „En 18 . .". Die Prinzipien des Stiles der Goncourts und ihrer Technik sind in diesen wenigen Sätzen bereits enthalten.

Schon in frühester Jugend empfing Jules einen tiefen Eindruck von Werken der bildenden Kunst. In dem jährlichen Salon konnte er die Werke der größten Künstler Frankreichs bewundern, die eben begannen, der Malerei ein neues, selbständiges Gebiet, die Landschaft, zu erobern. Wie verständnisvoll er die Gemälde betrachtet haben muß, wie sehr die Naturdichtungen der Meister von Barbizon und ihrer Jünger seinem eigenen Fühlen entsprochen haben müssen, zeigt jenes Jugendgedicht, verfaßt in der Erinnerung an ein Gemälde eines der lieblichsten und lichtvollsten der großen Landschafter, des **Jules Dupré.**[1])

---

[1]) **Jules Dupré** (1811—1889) stellte seit 1833 im Salon aus, zog sich aber nach 1852 vom Salon zurück „parce que les tableaux comme les siens, sont tués par les tableaux à sujets,

Ein Gefühl innerer Verwandtschaft mit den großen Malern mag sich früh in den Brüdern entwickelt haben. So bemerken sie einmal mit Recht, daß ihre wahren Verwandten sich im Louvre befinden.

Aus Jules' Kindheit wird einer jener kleinen Züge berichtet, die meist von großen Malern erzählt werden. Wie etwa der junge **Manet** seine Schulhefte mit Zeichnungen füllte (Bazire S. 2), so verbrachte Jules in der „rhétorique" die Schulstunden damit, „Notre-Dame-de-Paris" mit Federzeichnungen am Rande zu illustrieren (I 214). In „Manette Salomon" (S. 17) haben die Goncourts geschildert, wie die Bewunderung der Klassenkameraden, die aus dem Nichts Köpfe, Personen und ganze Szenen entstehen sahen, den jungen Künstler — in M. S. ist es Anatole — mit einem gewissen Ruhm umgab. Statt irgendeines vom künstlerischen Standpunkte wertlosen Bilderbuches betrachteten die Brüder die Lithographien des genialen **Gavarni**, ihres späteren väterlichen Freundes. Ihre Lieblingsbeschäftigung war es, diese technisch vollendeten, kecken, lebensprühenden Satiren auf die Sitten ihrer Zeit zu kopieren. Ohne Gavarni persönlich zu kennen, wurden sie früh zu seinen eifrigsten Bewunderern (vgl. I 16, Gavarni 332, Burty 335). Gavarni war der Erzieher ihrer Augen. Er spielte in der künstlerischen Seite ihres Vorstellungslebens dieselbe Rolle, wie in Deutschland **Wilhelm Buschs** unvergleichliche Gestalten in dem geistigen Leben von Generationen.

---

les tableaux qui se racontent" (III 57)! Den drei Bildern Duprés im Salon von 1852 (darunter „Pacage limousin", „Soleil couchant") widmeten damals die Goncourts eine eingehende Kritik (Études d'art 16 ff.).

Die lebhafte, künstlerisch-produktive Phantasie des jungen Jules äußerte sich in den fröhlichen und erfindungsreichen Spielen, mit denen seine glückliche, sorglose Kindheit erfüllt war (vgl. I 106—109, L. 90). Wie ein „lachender Schatten“ steigt seine ganze Kindheit vor ihm auf, als er den Landsitz Gisors der Familie Passy wiedersieht, wo sich an jedes Fleckchen des Gartens und des Hauses Erinnerungen knüpfen. Aus all den Erinnerungen an die tollen Jagdspiele, an die Wasserfahrten auf der alten Fähre, an die vielen Gespielen, ragt als größtes aller Vergnügen das Theaterspielen hervor: „Oh! la comédie, c'était le grand bonheur, le plaisir des plaisirs, la joie suprême de chacun de nous! Le théâtre était dans la serre: un théâtre au grand complet, un théâtre qui avait une toile représentant la Ganachière, des décors, une galerie, et jusqu'à une loge grillée!“ (I 108.) Und nun erinnert er sich, wie der biedere Ginette mit einer Zange und einem großen Blech den Donner machen mußte, wie man sparsam die teure Schminke auftrug, wie man schöne Husarenröcke und prächtige Perücken und gemalte Bärte trug. Dann kamen die Proben mit ihrem Wetteifer, am Abend die lustigen Mahlzeiten der kleinen Truppe und schließlich die Aufregung am letzten Abend vor der Aufführung! So regte sich früh die Einbildungskraft des Knaben im Komödienspiel, und seine „nature gaie, verveuse, expansive“ (IX 378) wird ihn zur Seele des Ganzen gemacht haben. Noch als Jüngling eroberte er sich durch seinen „entrain en société“ (L. F. Z. 199) aller Herzen — die Heiterkeit selbst, bevor Nerven- und Leberleiden mit der allmählichen Zerstörung seines Organismus seine Heiterkeit in „ennui, tristesse“ umwandelten (vgl.

L. 212), aber eine „tristesse qui n'est pas sans douceur et où rit un coin d'ironie“ (I 97).

Die Figur des Nello in den „Frères Zemganno“ ist bekanntlich **Jules** selbst, geschildert mit der tiefen Liebe des überlebenden Bruders. Die herrlichen Stellen, die das Bild des kleinen Kindes bringen (S. 14, 74), die Schilderung der Mutterliebe (S. 73, 92), das Porträt des Jünglings (S. 104), die Schilderung seiner dichterischen Anlagen (S. 196) können hier nicht vollständig angeführt werden. Nur einige Proben:

„. . . . il était charmant et digne du pinceau d'un poète, le tableau de cette petite tête bossuée où s'effilaient de blondes mèches follettes, de ces yeux limpides aux orbites profonds et mous, de ce petit nez camus qu'on aurait dit écrasé par le sein de sa nourrice, de cette bouche au renflement boudeur, de ces joues rebondies, de ce ventre douillettement rondissant, de ces cuisses charnues, de ces mollets potelés, de ces pieds dodus, de ces mains mignonnes; de cette grassouillette chair ayant des plis à la nuque, aux poignets, aux cous-de-pied, et des fossettes aux coudes, aux fesses, aux joues . . .“ (14.)

Nur einen Künstler gibt es, der den kindlichen Körper in gleich entzückender Weise plastisch geschaffen hat — **Andrea Verrocchio.** Immer muß ich bei dieser Stelle an jene köstliche Brunnenfigur im Palazzo della Signoria zu Florenz denken.

„. . . toujours des drôleries, des gamineries, des petits propos amusants, des pourquoi donnant à rire, des inventions charmeresses, des riens enfantins adorables, et du bruit et du mouvement et du joli tapage . . . (74)“

„Le plus jeune . . . avec un balancement plus grand de la pensée dans le bleu: en un mot plus bohémien de la lande et de la clairière, — et par cela plus poète, — vivait dans une sorte de rêvasserie heureuse, souriante, pour ainsi dire, sen-

suelle, et d'où tout à coup jaillissaient des imaginations moqueuses, des fusées d'une gaieté attendrie, des excentricités folles. Et ces qualités faisaient tout naturellement de Nello, l'arrangeur, le trouveur de jolis détails, le *fioriteur* de ce qu'inventait de *faisable* son frère (196)".

Diese Schilderungen erschließen das Wesen des jungen Jules, und man läßt sich gern von ihnen entzücken, um das lebendige Bild dieses gottbegnadeten Menschen stets vor Augen zu haben. Edmond erzählt gern von der heiteren Stimmung, die Jules überall verbreitete, bei Erwachsenen, Kindern und Dienstboten (L. 4, 212 ff; Maison I 353, II 153). Was **Edmond** von Gianni in L. F. Z. sagt, ist größtenteils Selbstanalyse, in der Darstellung des Verhältnisses zu seiner Mutter (S. 73) ist aber wohl die Wahrheit der Dichtung geopfert.

Anders als Jules scheint **Edmond** dem jugendlichen Spiel gegenübergestanden zu haben, — und so berühren wir gleich den tiefen Unterschied der beiden Naturen. Edmond war ganz im Gegensatz zu Jules „une nature mélancolique, songeuse, concentrée" (IX 378). Nach Jules' Tode schreibt er an Zola: „Je suis un mélancolique, un rêvasseur, tandis que lui, était fait de gaieté, de vivacité d'esprit, de logique, d'ironie" (L. XXIII). Edmond war wohl in der Tat, wie Gianni (L. F. Z. 73), schon als Kind schweigsam, zur Traurigkeit geneigt und unfähig zu der expansiven, sorglosen Fröhlichkeit seines um acht Jahre jüngeren Bruders. So wird er wohl unter der Zurücksetzung gelitten haben, die er von seiner Mutter erfahren haben mag, deren Lieblingssohn der lebhafte, geist- und temperamentvolle Jules war (vgl. Daudet, Souvenirs 139). Früh scheinen sich in Edmonds Wesen „les dis-

positions réflectives et les tendances songeuses de son être surexcité par une singulière activité cérébrale" (L. F. Z. 195) entwickelt zu haben. Auch ihn reizte alles, was zu dem Widerspiel des Lebens, zur Komödie, gehört, aber wie ganz anders als bei dem für das Selbstmittun, für das Gestalten und Ausschmücken begeisterten Jules! Sein Lieblingsaufenthalt in dem köstlichen Rokokoschlosse seiner Tante, die auf seine Geschmacksrichtung noch so großen Einfluß ausüben sollte, war wohl ein alter, verfallener Theatersaal. Aber er füllte sich nicht mit lärmenden Gespielen; still und einsam setzte sich Edmond auf die rissigen Steine und verbrachte Stunden damit „à regarder, dans le trou noir de la scéne, des pièces qui se jouaient dans mon cerveau" (IX 67). Schließlich sei auch hier daran erinnert, daß Edmonds Neigungen in der Jugend sich mehr auf wissenschaftliches Arbeiten als auf künstlerisches Produzieren richteten. Er erinnert sich, in der gleichen „rhétorique", einige Jahre vor Jules, eine Monographie „La Cuisinière" für „Les Français peints par eux-mêmes" verfaßt und an einer „Histoire des châteaux au moyen âge" gearbeitet zu haben, mit der er die Aufnahme in die „Société d'Histoire de France" erstrebte (VII 27), — „la tendance naturelle de mon esprit vers la vérité du passé ou du présent" (IX 369) ist also früh zu erkennen.

Das gemeinsame Leben und Schaffen der Brüder Goncourt ist eines der merkwürdigsten psychologischen Probleme. Diese beiden Männer waren so verschieden an Temperament und Neigungen, wie es Brüder nur sein können, und ge-

trennt durch einen Altersunterschied von acht Jahren, der sich gerade in der Jugend fühlbar machen mußte. Wie war es möglich, daß sie zu einer so vollkommenen Einheit in Lebensstil und Lebenwerk zusammengeführt werden konnten? Drei Faktoren scheinen hier eingewirkt zu haben: ein äußeres Ereignis, eine Gleichheit in sinnlicher Organisation und Lebensauffassung, und eine über alle Maßen große brüderliche Liebe.

Das äußere Ereignis, das einzige bedeutungsvolle ihres Lebens, war der frühe Tod der Mutter. Auf dem Sterbebette legte sie die Hände der Brüder ineinander (L. 4) — ein Akt, der symbolisch wurde für das Leben der beiden Brüder. Es reift der Entschluß, vereint durchs Leben zu gehen, und bald taucht in Jules' Briefen das bedeutungsvolle „nous" auf (L. 9). So schmerzlich der Verlust der geliebten Mutter war, so sehr bedeutete er für die Brüder auch eine Befreiung. Edmond, nun schon 26 Jahre alt, konnte die verhaßte Stelle im Finanzministerium aufgeben, und Jules' unentschlossene Frage: „Quelle carrière entreprendre? A quel état se destiner en ce moment de chaos social . . .?" (L. 5) beantwortete er sich bald selbst mit jenem entschiedenen: „Je ne ferai rien" (L. 24).

Ein freies, von Pflichten und Zwecken losgelöstes Künstlerdasein erschien ihnen als das erste erstrebenswerte Ziel. Der Plan, auf ein bis zwei Jahre in das Land der Sehnsucht aller Künstler, nach Italien, zu ziehen, mußte wegen der politischen Wirren aufgegeben werden (L. 5). Sie beschränkten sich auf eine Fußreise durch Südfrankreich. Während dieser Reise zeigen sie das typische Verhalten des an den Dingen rein künstlerisch interessier-

ten Menschen. Das Wandern von Ort zu Ort erlaubt das Verweilen des Auges auf dem Reichtum der umgebenden Natur, es führt das Auge des Künstlers zu Entdeckungen da, wo unkünstlerische Augen nichts zu sehen vermögen, sondern gleichgültig weitergleiten. Daß die Goncourts diese Reise als ausübende Maler machten, verleiht ihr die Bedeutung für die Entwicklung ihrer künstlerischen Persönlichkeit und ihres poetischen Stils.

So tief war in ihnen die Liebe zur bildenden Kunst, so sicher fühlten sie sich ihrer Fähigkeiten, daß sie die Malerei als Lebensberuf betrachteten. Gerade das Bewußtsein, vor der gleichen Lebensaufgabe zu stehen, mag die Brüder erst fest aneinandergekettet haben. Mit einem wahren Feuereifer widmeten sie sich auf dieser Reise ihrer Kunst: „C'etait, dans le moment, chez nous deux, une rage de dessin, d'aquarelle“ (L. 26).[1]

[1]) Von den zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen der Brüder aus dieser Zeit ist nur ein Teil erhalten. Edmond hat sein Werk fast gänzlich vernichtet. Jules' Zeichnungen und Aquarelle sind, nach der testamentarischen Bestimmung Edmonds, nach dessen Tode versteigert worden und in alle Winde zerstreut. Soweit sie für unsre Betrachtungen herangezogen werden, stütze ich mich auf die fachmännischen Urteile Philippe Burtys in seinen „Maîtres et petits-maîtres“ und Delzants, die beide nach der Bemerkung Rémy de Gourmonts „ont dit le dernier mot sur les Goncourt artistes“ (Mercure de France, juin 1893, p. 178). So sagt Delzant, daß Jules' Aquarelle, denen der Engländer näherstehend als denen Decamps' und Marilhats, sich besonders durch Unabhängigkeit in der Technik auszeichnen: „Il se permet . . . des licences que les peintres anglais considèrent comme des crimes: des grattages de papier, des reprises de gouache, même des rehauts de crayon litographique“ (Delzant 191).

An Motiven konnte es ihnen nicht fehlen.[1]) Die Kirchen vor allen Dingen boten ihnen zahlreiche reizvolle architektonische Vorwürfe. Sie wählten aber auch Motive, deren Reize allein auf malerischer Wirkung beruhten. So in Macon: *ancienne maison de bois, étalage de charcutier et de boulanger, escalier à gauche.*

Oder: *Passage près de Châlon-sur-Saône, maison blanche, cheminée d'usine.*

Bords de la Seine, rivière, moulin. Bords de la Seine, four à chaux, machine à élever l'eau.

Bateaux avec cabanes, près Montpellier.

Eine bedeutende Erweiterung erfuhr ihr künstlerisches Gesichtsfeld, als sie Algier kennen lernten.[2]) Der Ein-

---

Bequem zugänglich sind jedoch die Reproduktionen der Skizzen und Aquarelle Jules', die er während der italienischen Reise 1855—56 angefertigt hat. Sie sind zum Teil eingestreut in das Reisenotizbuch der Brüder. Edmond hat wenige Jahre vor seinem Tode das Reisetagebuch mit den eingestreuten Skizzen veröffentlicht unter dem Titel: „L'Italie d'hier. Notes de voyages 1855—1856" (s. Bibliographie). Wir werden diese Skizzen mehrfach heranziehen und finden, daß die eben erwähnte Bemerkung Rémy de Gourmonts doch nicht ganz zutreffend ist.

[1]) Delzant gibt S. 365 ff. eine sehr dankenswerte Ikonographie.

[2]) Über ihren Aufenthalt in Algier unterrichtet ein Brief Jules' an Louis Passy vom 24. November 1849 (L. 30—34). Ihre Eindrücke legten sie nieder in einer Reihe von Artikeln, die den bezeichnenden Titel „Alger. Notes au crayon" tragen. Sie wurden zuerst im „Éclair", einer 1852 gegründeten „revue hebdomadaire de la Littérature, des Théâtres et des Arts", veröffentlicht und später von Edmond in die „Pages retrouvées" aufgenommen (S. 267—287).

druck dieser dem europäischen Auge ungewohnten Farbenpracht war überwältigend.

„. . .Je ne fais que courir Alger, le crayon d'une main, le pinceau de l'autre. C'est te dire que, chez moi, l'artiste est enthousiasmé“ schreibt Jules an Louis Passy. Nun wird Paris und seine Umgebung vergessen, es werden auch die im Vergleich fast bescheidenen malerischen Reize des französischen Südens vergessen vor dem Farbenreichtum der orientalischen Natur und des orientalischen Lebens. Algier allein wird „die Stadt des Künstlers“ und das „pittoresque oriental“ erscheint ihnen als der künstlerische Vorwurf par excellence. Der Firnis französischer Kultur, der den künstlerischen Charakter des Städtebildes nach der Aussage der Reisenden verderben sollte, erweist sich als oberflächlich: „Il y a trois rues françaises à Alger, tout le reste est arabe“. Nun durchstreifen sie Algier Tag und Nacht. Eine neue Welt erschließt sich den erstaunten Augen in dem Labyrinth von Gassen und Gäßchen. Am Tage sind die Straßen belebt „par la bigarrure étrange, pittoresque, éblouissante d'une Babel du costume“. Sie finden ein Aufeinanderplatzen der widersprechendsten und grellsten Farben, ein Gemisch der seltsamsten Formen: „l'Arabe drapé dans son burnous blanc; — la juive avec la sarma pyramidale; — la Mauresque, fantôme blanc aux yeux étincelants; — le nègre avec son madras jaune, sa chemise à raies bleues; — le Maure à la calotte rouge houppée de bleu, à la veste rouge, au caleçon blanc, aux babouches jaunes etc. etc.“ In diesem „kaléidoscope de l'habillement humain“ wirkt die „traurige Einförmigkeit“ ihrer dunklen europäischen Kleidung als Repoussoir, wie

ein dunkler Farbenton im Vordergrunde eines farbenreichen Gemäldes.

Aber die Goncourts sehen doch nicht ganz mit eigenen Augen in diese neuentdeckte Welt. Wohl finden sie auf Schritt und Tritt packende Bilder, aber es sind „des tableaux à la Decamps". Die Erinnerung an **Decamps** spukt in ihren ersten schriftstellerischen Versuchen [1]) wie in den Aquarellen aus Algier (vgl. Burty 338). Hier wie dort geben sie den „Orient brutal, fauve et recuit de Decamps" (M. S. 158), gegen den sie selbst Coriolis in M. S. (den **Fromentin** der Kunstgeschichte) mit dem „Orient fin, nuancé, vaporeux" Kleinasiens opponieren lassen. In den Aquarellen aus Algier herrscht nach Burty eine Stimmung „qui opposait violemment le surchauffé des murailles à l'outremer du ciel" (S. 338). Romantik lebt in dem Orient Decamps' und in dem der Goncourts. Erst dem nervöseren **Fromentin** blieb es vorbehalten, auch im Orient die feinen impressionistischen Stimmungen zu sehen. Er ist der Coriolis in M. S., der, abgestoßen von Paris, nach dem Orient zieht mit der künstlerischen Aufgabe: „je verrai bien si Decamps et Marilhat ont tout pris, n'ont rien laissé aux autres" (M. S. 36).

Wenig über einen Monat genügte, um die Tage in Algier für die Goncourts zu den glücklichsten ihres Lebens zu machen: „Il n'y a que là-bas, où j'ai bu cet air de paradis, ce philtre d'oubli magique, ce Léthé de la patrie parisienne qui coule si doucement de toutes choses!" (I 62.) Der in der ersten Begeisterung gefaßte Plan, in Algier einen Teil

---

[1]) Pages retrouvées S. 269: „A chaque rue, à chaque maison, un tableau de Decamps".

ihres Lebens zuzubringen (L. 33) — so wie es später eine Anzahl Künstler tun sollten — wurde nicht ausgeführt. Sie kehrten nach Paris zurück.

Den Winter 1849 auf 50 verbrachten sie ausschließlich mit Aquarellierübungen, die sie täglich zehn bis zwölf Stunden an den Arbeitstisch fesselten. Die Reisen des Jahres 1850 nach der Schweiz, nach Belgien, nach Sainte-Adresse brachten eine reiche Ausbeute an Zeichnungen und Aquarellen. (Vgl. Delzant 366.) Auch von diesen ist nur wenig erhalten.

Aber gerade in dem Augenblicke, wo Jules sich die volle technische Beherrschung der Malkunst zu eigen gemacht hatte (vgl. Burty 342)[1]) — und Edmond wird nicht hinter ihm zurückgeblieben sein — da geben sie die Malerei auf. Edmond erzählt in der Vorrede zum „Théâtre“ (Préfaces 139) die bekannte symptomatische Anekdote, wie sie eines Abends, von einer unerklärlichen Eingebung getrieben, an dem gleichen Tisch, an dem sie vom Morgen bis zum Abend zu aquarellieren pflegten, ein Vaudeville schrieben, mit einem in chinesische Tusche getauchten Pinsel.

Der Umschwung in ihrer Lebensweise war radikal. Das Studium der Malerei wurde vollständig abgebrochen. Es entstanden eine Reihe Vaudevilles, der Roman „En 18...“; und die unter Edmonds Antrieb begonnene „fieberhafte Arbeit“ (I 59) zur Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts vertiefte die Entfernung von regelmäßiger bildnerischer Produktion.

[1]) Vgl. auch Burty 347: „Jules connaissait toutes les ficelles du métier, les essuyages, les frottis, les grattages, les lavages à grandes eaux, les salissures au crayon litographique.“

Die bescheidenen Notizen auf ihrer Reise in Südfrankreich,[1]) die in Algier hingeschriebenen „Notes au crayon"[2]) hatten sie auf die andere Seite ihres Talentes hingewiesen. Aber der Widerstreit der Künste blieb doch ihr Leben lang bestehen, auch nachdem sie endgültig die Malerei aufgegeben und sich der schriftstellerischen Produktion zugewandt hatten. Ihr Lebensinteresse an der bildenden Kunst beschränkte sich nicht auf eigene Produktion, sie hatten, wie wohl selten Dichter, ein tiefes, technisches Verständnis für alle Fragen aller Gebiete der bildenden Kunst. Eins hatten sie sich in den Jahren der Entwicklung, auf ihren Reisen erobert, eine selbständige und geschlossene Kunstauffassung. Das erlaubte ihnen, mit kritischen Werken vor die Öffentlichkeit zu treten. „Le Salon de 1852" und „La Peinture à l'Exposition de 1855"[3]) eröffneten die lange Reihe der Schriften über Kunst.

---

[1]) L. 29: „Au fond c'est ce carnet de voyage qui nous a enlevé à la peinture, et a fait de nous des hommes de lettres, par l'habitude que nous avons prise peu à peu d'y jeter nos pensées et nos visions, et par l'effort, tous les jours plus grand et plus entêté, de leur trouver une forme littéraire" (Note d'Edmond).

[2]) P. R. 207: „Et j'ajoute que ce sont ces pauvres premières notes qui nous ont enlevé à la peinture, et ont fait de nous des hommes de lettres."

[3]) „Le Salon de 1852" erschien in einer Reihe von Artikeln im „Éclair", „La Peinture à l'Exposition de 1855" in einer Ausgabe von 42 Exemplaren. Beide Schriften wurden später vereinigt unter dem Titel „Études d'art". **Roger Marx**, der bekannte Vorkämpfer der Impressionisten in Frankreich und einer der besten Kenner ihrer Kunst, schrieb eine vorzügliche Vorrede dazu.

Die „Etudes d'art" bilden einen wichtigen Markstein in der künstlerischen Entwicklung der Goncourts. Nur zu einer kleinen Anzahl zeitgenössischer Künstler hatten die Goncourts bis jetzt ein lebendiges Verhältnis gewonnen — **Decamps, Gavarni, Dupré, Flers,**[1] **Ciceri** sind die Namen, die wir gefunden haben. Nun trat die ganze französische Kunst ihrer Zeit in ihren Gesichtskreis, und die Weltausstellung von 1855 brachte ihnen die Kenntnis belgischer, deutscher, englischer Kunst. Über 1600 Gemälde, Pastelle, Zeichnungen, Skulpturen, Lithographien vereinigte der Salon von 1852. Einer großen Anzahl der ausgestellten Werke widmeten sie ihre Kritik, die durchaus positiv ist. Sie gaben Beschreibungen der markantesten Gemälde, eindringende, technische Analysen. Doch es fehlte nicht an einer persönlichen Stellungnahme. Lob und Tadel, die sie hier verteilen, zeigen die Keime ihrer Neigungen: es sind wertvolle Andeutungen für ihr späteres Wirken.

Als ihr lange gehegter Wunsch, Italien kennen zu lernen, endlich, im November 1855, erfüllt werden sollte, da wurde die fast vergessene Malkunst wieder aufgenommen. In ihren Reisenotizen verbinden sich Text und Skizzen zu einem Ganzen. Aquarelle, Federzeichnungen fügen sich ungezwungen in den Text ein. Beide beziehen sich aufeinander. Die Skizze hält das malerische Motiv im Bilde fest, der Text im Worte. Jules liebte es auch, seine Reisebriefe an Gavarni mit humoristischen Skizzen zu versehen (L. 75. 119).

---

[1]) **Camille Flers** (1802—1868) war einer der ersten Künstler nach dem Klassizismus, der das Pastell auf die Landschaft anwendete.

Jean-Jacques Rousseau konnte noch Venedig sehen „sans être plus touché par la féerie du décor et la poésie du milieu, que s'il avait été secrétaire d'ambassade à Pontoise“ (III 104). Die **Goncourts** hatten mit einer allgemeinen Sensibilisierung des Menschen eine Erziehung des Auges genossen, die sie für die künstlerischen Schönheiten der Zauberstadt besonders empfänglich machte. Es entsteht hier eine Phantasie, ein „Rêve“: „Venise la Nuit“.[1])

Ihre Reise führte sie außer nach Venedig in die bedeutendsten Städte Oberitaliens. Längere Zeit verweilten sie in Florenz, Pisa, Rom und Neapel. Am besten lassen wir Jules selbst seine Reise beschreiben: „Oui, mon cher, je vais et je vois, je passe et je regarde et je pars. Un pays où les fresques viennent en pleine terre? Des musées! Ah! des musées où l'on fait deux cents pas sans trouver une croûte, des Raphaël à poignée, des Michel-Ange au boisseau, des André del Sarte à la hotte; et des charretées d'inconnus qui ont du talent! du marbre, ah!

---

[1]) P. R. 9—52. Dies ist das einzige erhaltene Stück eines Werkes „l'Italie la Nuit“. Edmond bedauert selbst (P. R. 239), daß sie das Manuskript dieses Werkes als „trop lyrique et trop excentrique“ bis auf wenige Reste verbrannt hatten. Außer „Venise la Nuit“ stammen nur einige Stellen aus „Idées et Sensations“ (S. 31—51) und ein Artikel über Neapel (P. R. 237 bis 239) aus diesem Werke. In ihrem Reisetagebuch hat aber Edmond den Plan der Kapitel über Venedig, Florenz, Rom und Neapel wiedergefunden, und in P. R. S. 239—244 den Plan des Neapel gewidmeten Kapitels gegeben, „en donnant avec le plan les notes jetées sur l'heure et en face des choses et de l'humanité de l'endroit, et qui devaient servir au développement fantaisiste de chaque paragraphe“.

mon ami, figurez-vous que la terre ici accouche, tous les quarts de lieue, des montagnes de Carrare, et de l'or et de l'argent pétris par Cellini; et des chapelles peintes avec les pierres dures; et puis des lignes; et puis des couleurs: des couleurs emprisonnés dans des cadres, des couleurs qui volent aux plafonds, des couleurs qui s'égayent par les murs, des couleurs, — les yeux m'en tournent . . . c'est à dégouter de n'être pas aveugle!" (L. 107. Brief an Georges Duplessis vom 9. Februar 1856.)

Diese Reise war ein beständiges Anschauen der herrlichen Kunstschätze Italiens. War Venedig die Stadt der glühenden Farben, der duftigen Stimmungen, die Stadt der Phantasie, so wurde Florenz für die Goncourts „das große Museum Italiens". Als Stadt ist Florenz für sie „un lieu commun, une grande route, une auberge" (L. 100). Um so mehr ziehen sie sich in die Stille der Uffizien zurück und wandern vorüber an der Kunst Italiens von ihrer Kindheit bis zur Reife. Sie verlieben sich ernstlich in die Primitiven, in die Giotto und Gaddi, die Lippi und Botticelli, die Pollaiolo und Beato Angelico (L. 111): „Que d'heures passés aux Uffizi, à regarder les Primitifs!" (Id. 44.) Ihre Begeisterung für diese köstliche Kunst legen sie Chassagnol in M. S. in den Mund (S. 103 ff.):

„. . . Ah! les primitifs! . . . Cimabué! Des tableaux comme des prières . . . La peinture avant la science, avant tout, avant l'art! . . . Memmi! . . . des rêves . . . des rêves qu'on dirait faits sous le grand rosier de Damas du convent florentin de Saint-Marc . . . Et Gaddi! magnifique . . . Gaddi! la terreur du décor de la Bible, l'Orient de la Bible . . . un dessinateur de Babylones . . . Botticelli! il vous prend comme Alfred Durer, celui-là . . . Et Lippi, l'amoureux des blondes . . . Et Ghirlandaio! le saint Jean-Baptiste, le Précurseur . . ."

[illegible] zurück. [illegible] reviens. J'ai fait [illegible] un musée de toiles [illegible] (… 22).

[illegible] eine Pause in ihrer malerisch-produktiven [illegible] ihnen das Jahr 1859 eine Bereicherung [illegible] eines neuen künstlerischen Ausdrucksmittels brachte. Sie versuchten [illegible] Radierung, einer Manier, an deren Wiederbelebung [illegible] Mitte des 19. Jahrhunderts die Goncourts [illegible] Anteil hatten. Das erste Werk [illegible] Porträt des Augustin de Saint-Aubin. Delâtre, [illegible] Drucker Jongkinds und vieler anderer Impressionisten, stellte die ersten Abzüge her. Die Erregung des [illegible] bei diesem halb mechanischen Verfahren, das dem Zufall so viel Spielraum läßt, hat Jules im Journal (I 270) und vor allem in M. S. (S. 355) [illegible] geschildert:

„Il lui venait comme une manie de l'eau-forte [illegible] l'empoignait avec son intérêt, son absorption [illegible] l'oubli qu'elle lui donnait de tout, du repas, du cigare [illegible] d'effacement du temps qu'elle faisait dans sa vie …

Au bout de cela, la morsure, ce travail de l'acide [illegible] le degré, la température, des lois inconnues, une [illegible] hasard, va réussir ou manquer la planche, faire [illegible] caractère, creuser ou émousser son style, la morsure [illegible] aux émotions de son mystère et de sa chimie magique [illegible]

Die neue Beschäftigung nahm die Goncourts [illegible] Zeit lang geistig und körperlich ganz in Anspruch [illegible] vergaßen die Stunden, die Sorgen des Lebens [illegible] kamen [illegible]



Fragonard: La Lecture
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 226)

Anfang Mai 1856 kehren sie zurück. Der erste Eintrag im Tagebuch lautet: „Je reviens. J'ai la tête comme si on y rangeait un musée de toiles et de marbres“ (I 122).

Wieder eine Pause in ihrer malerisch-produktiven Tätigkeit, bis ihnen das Jahr 1859 eine Bereicherung in der Gestalt eines neuen künstlerischen Ausdrucksmittels brachte. Sie versuchten sich in der Radierung, einer Manier, an deren Wiederaufblühen um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Goncourts hervorragenden Anteil hatten. Das erste Werk Jules' war ein Porträt des Augustin de Saint-Aubin. Delâtre, der Drucker Jongkinds und vieler anderer Impressionisten, stellte die ersten Abzüge her. Die Erregung des Künstlers bei diesem halb mechanischen Verfahren, das dem Zufall so viel Spielraum läßt, hat Jules im Tagebuch (I 270) und vor allem in M. S. (S. 355) trefflich geschildert:

„Il lui venait comme une manie de l'eau-forte . . . L'eau-forte l'empoignait avec son intérêt, son absorption passionnée, l'oubli qu'elle lui donnait de tout, du repas, du cigare, l'espèce d'effacement du temps qu'elle faisait dans sa vie . . .

Au bout de cela, la morsure, ce travail de l'acide qui, selon le degré, la température, des lois inconnues, une chance, un hasard, va réussir ou manquer la planche, faire ou défaire son caractère, creuser ou émousser son style, la morsure le prenait aux émotions de son mystère et de sa chimie magique . . .“

Die neue Beschäftigung nahm die Goncourts nun eine Zeit lang geistig und körperlich ganz in Anspruch. Sie vergaßen die Stunden, die Sorgen des Lebens und bekannten:



Fragonard: La Lecture
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 226)

„Oui, voilà plusieurs jours que nous sommes plongés dans l'eau-forte, mais jusqu'au cou et même par-dessus la tête. Particularité étrange, rien ne nous a pris dans la vie comme ces choses: autrefois le dessin, aujourd'hui l'eau-forte" (I 271).

Sie waren glücklich, in der Radierung ein Mittel gefunden zu haben zur „Immortalisation" des 18. Jahrhunderts. Sie lernten sie gerade zur rechten Zeit, um die im Entstehen begriffenen Monographien über die Künstler des 18. Jahrhunderts mit eigenen Radierungen nach den Originalen ausstatten zu können. Das graphische Werk der Brüder Goncourt, das nun entsteht, ist reich an Zahl [1]) und groß an Wert. Mit allen technischen Fragen der Graphik waren sie vollkommen vertraut.[2]) Nichts Dilettantenhaftes liegt in diesen Arbeiten „que n'ont point dé-

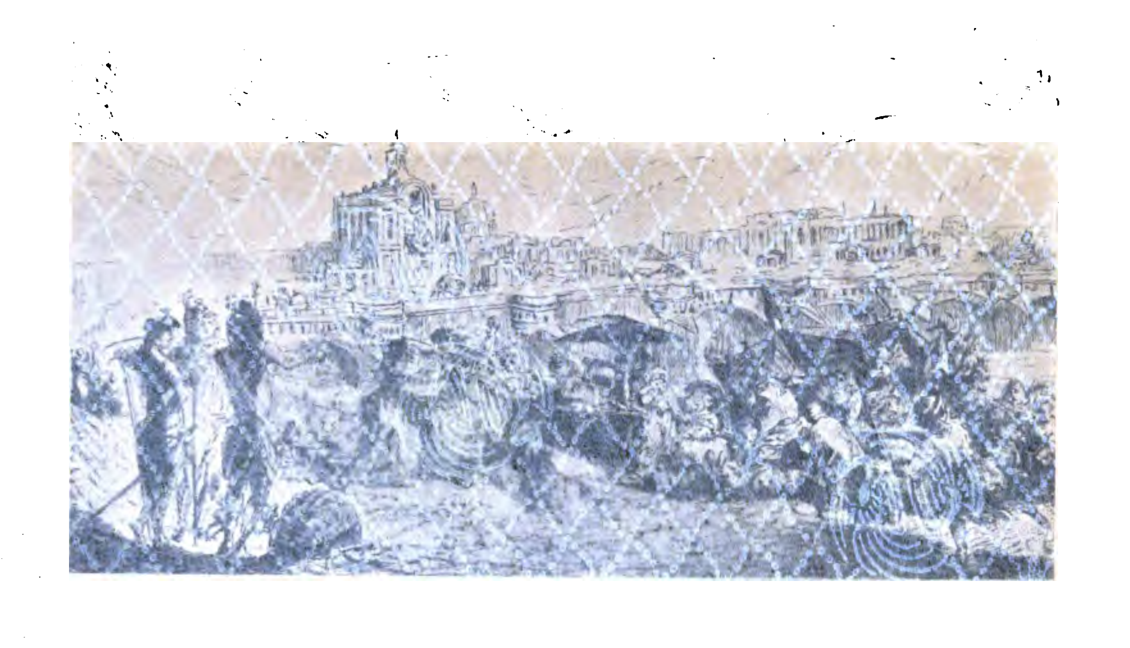
---

[1]) Ikonographie bei Delzant S. 368—370. Die Radierungen der ersten Ausgabe des „Art du dix-huitième siècle" sind aufgeführt bei Delzant S. 336—340.

„L'œuvre gravé, très complet de Jules de Goncourt a été offert, avec tous ses états, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale. On la communique à la Réserve" (Delzant 370).

Ein großer Teil der Radierungen Jules' ist bequem zugänglich in der dritten Ausgabe des „Art du dix-huitième siècle", Paris (Quantin) 1880—82.

[2]) Der bekannte Graphiker Bracquemond, „der Altmeister der französischen Radierung" (K. E. Schmidt, Die moderne farbige Radierung, Velhagen & Klasings Monatshefte, August 1909, S. 481) äußert sich in seiner Vorrede zur „Collection des Goncourt" (S. 4): „Jules de Goncourt . . . avait le talent d'un vrai graveur, la pratique du dessin sur le métal, tout à fait différente du dessin sur le papier. . . . Ce rapport entre le tracé du dessin sur le vernis et la morsure par l'acide, Jules l'avait compris dans toute sa virtuosité".



Gabriel de Saint-Aubin: Le Pont-Neuf

Radierung von Jules de Goncourt

(Bremen, Kunsthalle)

(Anhang 228)

passés par places les aquafortistes de profession" (Burty 354). Eine Fähigkeit, unerläßlich für den reproduzierenden Künstler, besaß Jules in hohem Grade: ein feines Stilgefühl. Mag er **Fragonards** feine, seidige Stoffe auf das Kupfer übertragen oder das wogende, impressionistische Menschengewühl **Gabriel de Saint-Aubins**, oder die kräftigen Pastelle **La Tours** — immer ist es erstaunlich, wie fein er den Stil der Originale zu treffen weiß. „Il possédait à fond les styles divers de ces maîtres", sagt Burty (354) mit Recht. Jules begnügte sich nicht mit der Wiedergabe der Meister des 18. Jahrhunderts. Er ging frisch auch an moderne Meister heran, noch ehe Philipp Burty die Forderung erhob, die zeitgenössischen Künstler mit Hilfe des „burin de l'artiste" zu übersetzen (Gaz. B.-A. 1e série XV 160). Neben **Decamps** und **Henri Monnier** hat Jules besonders Skizzen **Gavarnis** auf das vervielfältigende Kupfer übertragen. Sein „Thomas Vireloque" nach der Skizze Gavarnis wurde im Salon von 1861 ausgestellt. Und ein ganz modernes Kunstempfinden zeigt Jules, wenn er nach der Natur mit der Radiernadel arbeitet. Einen großen Teil der eigenen Aquarelle, die zum Teil schon von anderen Künstlern radiert worden waren, vervielfältigte er mit Hilfe des Holzschnitts.

Hippolyte Taine machte sich nach seinem ersten Besuche bei den Goncourts im Jahre 1862 eine interessante Aufzeichnung (Cor. II 239), und sagt unter anderem von ihnen: „Ils ont été frottés aux artistes". Er erschließt damit eine wichtige Tatsache ihres Lebens. In ihrem Tagebuche treten fast alle die großen Künstler auf,

die an der Entwicklung der französischen Kunst entscheidend mitgewirkt haben. Im Alter schränkt Edmond seinen Verkehr auf die größten Künstler ein, auf **Rodin, Carrière, Carpeaux, Raffaëli.** In den Jahren der Entwicklung, des Kampfes um Anerkennung, finden wir bescheidenere Namen. Aber das Milieu der Künstlerwelt haben sie gründlich kennen gelernt. Es war für ihre Entwicklung von großer Bedeutung, daß sie gerade in den ersten Jahren ihrer literarischen Tätigkeit in ständigem Verkehr mit bildenden Künstlern standen. So brachten sie im Jahre 1852 fast alle Abende, an denen sie nicht arbeiteten, bei einem originellen Bilderhändler zu (I 24). Eine lustige Gesellschaft junger Künstler fand sich da zusammen. Es ist nicht unwichtig, die Persönlichkeiten kennen zu lernen, mit denen sie in Berührung kamen.[1])

Da war zunächst der Elsässer Maler **Hafner,**[2]) „le maître des champs de choux violets" (I 92). Den Gemälden, die dieser Maler im Salon von 1852 ausstellte, widmeten sie eine ausführliche Besprechung (Et. d'art 104 ff.). Die impressionistischen Lichtprobleme, die er behandelt, die Einfachheit seiner Komposition gegenüber den „grandes machines" der Historienmaler, und vor allem die prachtvolle Farbenwirkung seiner Bilder sagen ihnen besonders zu.

Wir finden **Valentin,** den „peintre de la femme élégante" für die 1843 gegründete illustrierte Zeitschrift „l'Illustra-

---

[1]) In „Manette Salomon" haben diese Jahre und Persönlichkeiten viele Spuren hinterlassen. Der Roman fußt fast nur auf den Erlebnissen dieser Zeit.

[2]) **Felix Haffner** aus Straßburg (1818 oder 1820—1870).

tion“. Er war es, der seiner Zeitschrift den Vorschlag machte (I 93), Szenen aus dem zeitgenössischen Leben zu bringen, einen Vorschlag, den die Redaktion damals ablehnte, während heute Aktualität das Wesen jeder illustrierten Zeitschrift ausmacht.

Wir finden **Deshayes**, „le petit maître aux tonalités grises“ (I 24), die Drolling-Schüler **Voillemot**[1]) und **Servin**,[2]) **Pouthier**, den peintre-bohême, das Vorbild des Anatole in M. S., und viele andere. Man veranstaltete Ausflüge nach dem bereits berühmt gewordenen Walde von Fontainebleau, „cette forêt où chaque arbre semble entouré d'un cercle de boîtes à couleur“ (I 24), wo die Stunden in ausgelassener Fröhlichkeit verstrichen. In M. S. (Kap. IX) sind die Erlebnisse dieser „sorties“ verwoben.

Die wichtigste Bekanntschaft des Jahres 1852 war **Gavarni**. Bis zu seinem Tode war er den Brüdern in inniger Freundschaft zugetan. In „Gavarni, l'homme et l'œuvre“ haben sie diesem großen Künstler ein schönes Denkmal gesetzt.

Ihr Bekanntenkreis dehnte sich weiter aus. Meist sind die Künstler, die sie kennen lernen, mehr Zeichner und Graphiker, als Maler. Erwähnt sei **Jacques**, „l'habile et le spirituel crayonneur, le brillant et savant aquafortiste“ (I 51). Sie verkehren mit **Célestin Nanteuil** (I 60 ff.), der weniger als Maler, denn als Illustrator der Werke Victor Hugos, Alexandre Dumas', Théophile Gautiers geschätzt wird. Seine Vignetten, Zierleisten und Titelblätter waren

[1]) André-Charles Voillemot (1822 oder 1823—1893).

[2]) Amédée Élie Servin (1829—1884).

von den Romantikern ebenso gesucht, wie die **Heinrich Vogelers** von den deutschen Impressionisten.

Die Aufführung dieser Bekanntschaften aus den fünfziger Jahren mag genügen. Sie sprechen selbst aus Chassagnol, dem Theoretiker in M. S., wenn sie ihn sagen lassen: „Moi, les peintres, je les adore ... j'ai passé toute ma vie avec eux ...“ (S. 253.)

Fassen wir nun diese etwas ausführlichen biographischen Tatsachen zusammen, und versuchen wir, sie als stilgebende Faktoren zu würdigen, als Lebensgrundlagen, aus denen sich der Stil des Autors mit einer gewissen Notwendigkeit ergeben muß.

Daß die Goncourts einen sogenannten „malerischen Stil“ schreiben, ist nicht schwer zu finden, längst bekannt und von den Zeitgenossen häufig genug bekämpft worden.[1]) Aber es ist keine „Methode“, sie haben ihn nicht „erfunden“, wie es Max Nordau nennt (Zeitgenössische Franzosen S. 23). Der malerische Stil der Goncourts ist vielmehr organisch aus ihrem Anschauen, Fühlen und Denken, aus wirksamen Lebensmomenten erwachsen.

Ein frühes, auf innerem Erleben gegründetes Verhältnis zur bildenden Kunst, ausgebreitete Kenntnis von Kunstwerken, eigenes Schaffen in mehreren Manieren bildnerischer Produktion und Reproduktion, vollkommene

[1]) So von Brunetière: „On ne saurait trop le redire, et comme toutes les choses qui vont sans dire, cela va bien mieux en le disant: la littérature n'est pas de la musique, mais elle n'est pas non plus de la peinture“ (Rom. Nat. 326).

Vertrautheit mit allem Handwerksmäßigen der bildenden Künste, ständiger Verkehr, Gedankenaustausch und lebhafte Konversation, échevelée et sans gêne, wie sie Jules liebte (L. 34), mit Künstlern — das alles hat ihren Stil mit schaffen helfen. Sie waren Maler unter Malern. Von Dilettantismus im üblen Sinne kann auf keinen Fall — bei Jules am wenigsten — die Rede sein. Daß sie in allen technischen Fragen vollkommene Fachleute sind, macht ihre Kunstkritik so wertvoll und verleiht ihr ein großes historisches Interesse, das manche andere — mehr ästhetisch-subjektive — nicht beanspruchen kann. Nur ein Schriftsteller, der selbst Maler ist, der die Welt selbst mit den Augen eines Malers betrachtet hat, der das Milieu der Künstlerwelt erlebt, in sich eingesogen hat, konnte einen Roman schreiben wie „Manette Salomon". Wenn M. S. auch nicht so menschlich-packend ist, wie Zolas „l'Œuvre", so gibt der Roman doch in ungleich höherem Maße die eigenartige Welt der Künstler wieder, die in jedem Jahrzehnt fast anders ist und sich doch immer vom Leben aller nichtkünstlerischen Stände scheidet. „Ici le peintre se retrouve, se reconnaît, continue à vivre sa vie observée dans son cadre et dans son essence" schreibt Roger Marx (Et. d'art XI), und auch hier hat er recht: „Manette Salomon demeure le classique de l'atelier, le livre sans lequel l'intimité de l'artiste se trouvait ignorée (a. a. O. XIII)[1]).

[1]) Viollet-le-Duc beklagt sich einmal in der Gazette des Beaux-Arts (1e série, I 31, 1859) über die romantischen Schilderungen der Künstlerwelt, die gänzlich unwahr seien: „J'adjure nos frères les romanciers auteurs dramatiques ou poètes, de nous peindre au XIXe siècle tels que nous sommes." Die Goncourts haben das Verdienst, als die Ersten diese Forderung erfüllt zu haben.

Daher auch die ungleiche Wirkung des Romans auf die Leser. Wer nicht selbst etwas mit den Augen des Malers zu sehen und zu empfinden gewöhnt ist, dem wird der Sinn des Buches verschlossen bleiben. Wo aber je M. S. in Künstlerkreise drang, erweckte es Begeisterung. Es ist, wie Brandes sagt (Mod. Geister 206), „das Lieblingsbuch der Maler in Frankreich und im skandinavischen Norden geworden“ und Brandes erzählt: „Nachdem ich es vor Jahren in den Künstlerkreisen Christianias, wo es damals noch unbekannt war, stark gepriesen hatte, fand ich wenige Jahre später die Maler ganz voll von dem Roman“.

Die Goncourts sind in Fragen der bildenden Kunst als Fachleute zu betrachten und zugleich als Schaffende, die mit der nur dem Künstler, nicht dem Dilettanten eigenen Notwendigkeit produzieren — so etwa könnten wir das Ergebnis dieses Abschnittes formulieren. Kunst will aber nicht nur geschaffen, sie will auch genossen sein. Intellektualität genügt nicht, um bildende Kunst genießen und verstehen zu können. Die größten Denker können einem Gemälde hilflos gegenüberstehen. Für den Fachmann besteht jedoch die Gefahr, in der Würdigung des Technischen aufzugehen. Die Goncourts in ihrer dreifachen Stellung zur Kunst: als Kritiker, als Schaffende, als Genießende erschöpfen in sich alle Möglichkeiten der Beziehungen zum Kunstwerk. Es in diesen Beziehungen zur Einheit, zur Geschlossenheit, zur inneren Kongruenz gebracht haben, das macht die Goncourts zu typi-

schen Persönlichkeiten einer Kunstauffassung, die man mit dem Namen „Impressionismus“ zu bezeichnen pflegt. Diese Tatsache gibt uns auch das Recht, von „Stil“ zu reden.

In diesem Abschnitt haben wir, uns streng an das Feststehende haltend, die biographischen Tatsachen historisch-genetisch entwickelt. Wir wollen jetzt versuchen, sie von der Kenntnis der Persönlichkeit aus in einen inneren Bedeutungszusammenhang zu stellen. Selbstzeugnisse der Goncourts werden wir hier weniger anführen können. Ihre historische Stellung und stilgeschichtlich epochemachende Bedeutung konnte den Goncourts natürlich nur in geringem Maße bewußt werden, obwohl es bei diesen Sensitiven auch an feinen Zukunftsahnungen nicht fehlt. Aber gerade daß sie selbst „hier ihre Bedeutung nicht gesucht haben“ (Meyer, Technik 400), bestärkt mich in der Meinung, daß eben hier ihre Bedeutung liegt. Auch Goethe hielt seine Farbenlehre und seine naturwissenschaftlichen Schriften für bedeutender als seine Dichtungen.

II. Die Goncourts als Kunstkritiker und Kunsthistoriker.

Man pflegt in der literarischen Kritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drei Hauptrichtungen zu unterscheiden. Die akademische Kritik **Brunetières** und **Sarceys** stützte ihre Urteile auf objektive Regeln des Geschmackes, die sie als allgemein gültig für alle Menschen und für alle Zeiten voraussetzte. **Hippolyte Taine** dagegen sah die Hauptaufgabe der Kritik in der kritischen Analyse des Kunstwerks, wie es gegeben und durch Milieu, Rasse und „moment" bestimmt ist. Einer ihrer bedeutendsten Vertreter auf literarischem Gebiete ist der leider so jung verstorbene **Emile Hennequin.** Gegen Ende des Jahrhunderts zieht eine dritte Form kritischer Betrachtung zahlreiche Männer in ihren Bann, die impressionistische Kritik.

1. **Oscar Wilde** gibt eine Definition des Kritikers nach dem Ideal einer neuen Weltanschauung: „The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things" (Dorian Gray 5).

Die objektive Regel eines „unveränderlichen" Geschmackes wird von der kritischen Wertung ausgeschaltet. Als neuer Faktor tritt das künstlerisch

genießende Subjekt hinzu, das sich der Wirkung der Kunstwerke hingibt, die nicht in ihrer objektiven Bestimmtheit erkannt, sondern als „beautiful things", zeitlos, beziehungslos, genossen werden sollen. Aus welcher Kunst das Kunstwerk stammt, spielt eine untergeordnete Rolle. Der Träger einer fruchtbringenden Kritik in diesem Sinne ist somit das ästhetische Vermögen der genußfähigen Seele. Die Kritik wird zur selbständigen, dem Kunstwerk gleichwertigen Schöpfung. Sie erhebt nicht den Anspruch, objektive Erkenntnisse zu bringen und diese mit den früher gewonnenen in Beziehung zu setzen. Sie will kein System ableiten aus einer Summe kritischer Erkenntnisse. Es ist ihr nicht um wissenschaftliche Wahrheit zu tun. Sie will selbst Kunst sein, will aus dem empfangenen Eindrucke heraus etwas Neues, Selbständiges schaffen. „Der Kritiker steht dem Kunstwerk so gegenüber, wie der Künstler der sichtbaren Welt der Form und der Farbe, oder der unsichtbaren Welt der Leidenschaft und des Gedankens" (Oscar Wilde, Fingerzeige. Hamann 132).

Die impressionistische Kritik ist stets positiv insofern, als sie das Kunstwerk nimmt wie es ist, es als lebendige Schöpfung eines lebensvollen Künstlers, der nur danach ringt, seinem reichen Innenleben im Kunstwerk Gestalt zu verleihen, energisch bejaht. Ihre Haupttriebfeder ist künstlerische Begeisterung. Sie hält sich daher am liebsten an Kunstwerke, die dem Kritiker gefallen. Sie liebt es, den Eindruck des Gesamtwerkes eines Künstlers zu gestalten, ist also vorwiegend synthetisch. Sie dient am besten Leuten, die, wie **Richard Muther** und **Meier-Graefe,** für eine neue Kunst

kämpfen. Solche Kämpfer sind auch die **Goncourts,** bewußt und unbewußt, stets gewesen.

Zola gehört in seiner Kunstkritik noch durchaus in den Kreis **Taine-Hennequin.** Er will die „langages des tempéraments" konstatieren und studieren (Mes Haines 342). Die **Goncourts,** seine zeitlichen Vorgänger, gehören schon in den Kreis der impressionistischen Kritik hinein.

In „Charles Demailly" (1860) ist das Wesen der impressionistischen Kritik bereits eingehend beschrieben: „Il est dans la critique deux sortes de critiques: les critiques inférieurs et les critiques supérieurs à l'œuvre qu'ils jugent. Les premiers louent et condamnent dans la mesure de leur capacité, de leurs lumières etc. Les seconds . . . ne se soucient guère de suivre l'auteur pas à pas, de l'éplucher mot à mot. Il est très concevable que ces critiques sautent par-dessus le livre dont ils transcrivent le titre en tête de leur article, et qu'ils fassent sur ce titre, sur ce thème une improvisation et des variations personnelles" (S. 121).

Die Goncourts selbst haben in dieser Kritik ihre Befriedigung gefunden. Als Beispiele einer solchen schöpferischen Transkription eines Titels, aus früher Zeit stammend, sei eine Stelle aus einem Artikel [1]) über **Théophile Gautier** erwähnt:

---

[1]) Geschrieben beim Erscheinen der „Émaux et Camées", veröffentlicht im „Eclair" vom 28. August 1852, abgedruckt P. R. 141—149.

„La muse de Théophile Gautier est née dans un air harmonieux, sous le ciel ionien. Elle a été bercée à deux pas d'une colonnade d'Architelès. Elle a assisté au jeu de la grâce, ordonné par Cypsélus, près du fleuve Alphée, — et à la fête d'Apollon de Phélésie, elle a vu les jeunes gens concourir à qui donnerait le plus savant baiser. Elle a vécu dans le pays où le Beau était dieu. Les pompes dionysiaques avec les jeunes filles coiffées du *corymbos* ont défilé devant elle, interminables et chantantes. Elle est allée en Égypte, où les temples énormes dorment à l'ancre sur les océans de sable. Elle a assisté, sous les Ptolémées, a des repas de quinze cents triclins. Elle s'est rendue à Rome du temps que toutes les divinités du monde s'y donnaient rendez-vous etc. etc.

On la voit s'accouder sur les brocarts, se gaudir aux reflets d'or, boire aux teintes brûlées des vins de Xérès, caresser les cous aux trois plis de la Vénus, les gorges drues et rebondies, les croupes à puissants ressauts — et même un peu la musculature androgyne. Elle se plaît aux ciels d'implacable azur, aux terres de Sienne brûlée, au *strepito* criard des costumes du Midi, aux tertres noirs où pose à cloche-pied l'ibis, et aime prendre le frais dans des jardins de palmiers, de *henné*, de *cyprus esculentus* et de colocasses." (P. R. 143 ff.)

Das kritische Urteil der Goncourts über die neue literarische Erscheinung beruht auf dem vollen Erfassen ihres künstlerischen Charakters, auf der Bejahung ihrer Existenzberechtigung und auf der Kette psychologischer Erlebnisse, die der Genuß des Kunstwerkes im Kritiker hinterlassen hat.

Den Stil Gautiers in seinem Roman „Fortunio" schildern sie (P. R. 146):

„C'est un feu d'artifice «de fines pierres, escarboucles, rubis balais, diamants, saphirs, esmeraudes, turquoises, grenats, agates, berylles, perles et *unions d'excellence*». Les phrases y sont coloriés comme des queues de paons qui font les beaux à midi, les femmes y passent les chapitres à se déshabiller. Et de la soie, et du velours, et des aiguières, et des vases de cristal de roche, et des étoffes d'Orient, et des lits de citronnier aux pieds d'ivoire et aux rideaux de cachemire, et des patio à colonnettes de marbre turquin, et des piscines constelées d'émeraudes, et des Titiens, *en veux-tu, en voilà,* et toujours des mirages, des prismes, des fulgurations. . . . Une palette prise de fièvre chaude, un Véronèse grisé de haschich. Toutes les couleurs y chantent, toutes les formes y rayonnent! Kaléidoscope magique, monde imaginaire de beauté et de richesse, petit paradis de Mahomet, loué en un quartier de Paris etc."

In den Briefen **Jules'** findet sich eine Stelle, die vortrefflich zeigt, wie das kritische Urteil über irgend etwas, auch im täglichen Leben, nicht objektive Wahrheiten bringen soll, sondern aus dem persönlichen Erlebnis geschöpft ist. Sie beweist uns außerdem, daß der Kritikstil der Goncourts aus ihrem innersten Wesen hervorgeht:

„Padoue — une Université où les Tisbé envoyaient leurs fils naturels devenir des Pics de Mirandole; Vérone — un décor de cirque où M. Gobert va faire son entrée; Mantoue, — une caserne dans un marais; Parme — la Sainte-Hélène de Marie-Louise; Modène — un royaume

dans un verre d'eau; Bologne — un tableau de Michelet." (L. 104. 1856.)

Das Erlebnis „Italien" kristallisiert sich für die Goncourts in den Worten Charles Demaillys (C. D. 297):

„L'Italie du XIXe siècle, ah! mon cher . . . des danseuses qui font avec leurs pointes de l'opposition à la politique régnante; — des couples d'amoureux qui, après dix ans d'amour, se retirent à la campagne pour être plus à eux-mêmes; — des conseils de ministres pour décider si l'héritier présomptif doit faire gras un vendredi chez l'ambassadeur d'Angleterre; — des brigands qui prennent une salle de spectacle pleine, et vendent leurs charges; — des princesses d'un million de rentes qui supplient à genoux un ténor de les épouser; les derniers collants abricots aux jambes des barytons; — un carnaval qui est une institution sociale; — des *stenterello* qui cachent la liberté de la presse sous la souquenille de Paillasse; — des impératrices tombées d'un royaume à une préfecture; — des rois retirés; — des rentiers de cinq mille livres de rentes qui ont équipage sans faire de dettes; — des sociétés de secours très-sérieuses pour les femmes en péril de leur honneur; — des portes de bronze qui s'écroulent sur les reins des princes grecs amoureux; — des femmes blondes qui semblent descendues des tableaux de Benozzo Gozzoli;— l'espérance et la loterie en permanence . . . On ferait un volume de litanies pareilles".

Das Wesen dieser Kritik ist Anschaulichkeit. Das Erinnerungsbild eines mit physischem oder geistigem Auge geschauten Erlebnisses ist ihr Grundelement. Sie wendet sich daher mit Vorliebe zur bildenden



Decamps: Le singe au miroir
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 243)

Kunst. Die rein visuellen Erinnerungsbilder lassen sich eher zu einer Art Sinfonie komponieren als die Gestalten eines Romans, oder die Verse eines Gedichtes, bei denen die Worterinnerung eine zu große Rolle spielt. Die „Übersetzung in ein neues Material“ gibt dem schöpferischen Kritiker größeren Spielraum zur Entfaltung eigenen Geistes. Auf dem Gebiete der eigentlichen Kunstkritik haben die Goncourts auch Meisterhaftes geschaffen. Hier können sie „überreden statt überzeugen“, wie es Hamann (S. 138) nennt. Hier haben wir in der Tat „Rhetorik statt Logik“:

„A Decamps, le village, la ferme, la cour et la basse-cour, le fumier et la masure, et la loque et l'écurie, l'auge, la bauge et le chenil! A Decamps, la chasse! La perdrix au blé, le canard au marais, la quête et l'arrêt! A Decamps, le chien! Chiens de plaine, chiens de bois, — et des bassets tors! . . . A Decamps, le choc des peuples et des hordes! les harnachements sauvages, les catapultes grossières, les chars barbares, l'anarchie de carnage de la guerre en enfance; les cirques bornés par l'accumulement des montagnes, le sang qui brunit le terrain de cuivre, montant voiler le firmament de la pourpre de ses fumées! A Decamps, trois années qui se broient, deux mondes qui se dévorent! A Decamps, la panique poussant dans le ravin la défaite trépidante! A Decamps, le roulis d'hommes de chevaux et de bœufs, emportant dans le flot de leur terreur le désespoir des femmes!

. . . A Decamps, les mers bleuissantes, ourlées de diamants; les campagnes embrasées, craquantes et dartreuses! A Decamps, le paradis torride, fleuri, emperlé,

éblouissant, l'Eden incendié! A Decamps, l'Orient! A Decamps, la couleur folle! A Decamps, la lumière ivre.

A Decamps seul, — le soleil!" (Aus der Schrift: „La Peinture à l'Exposition universelle de 1855" Et. d'art 208. P. R. 196.)

Das Beste — Klassisches in diesem Stile — haben sie wohl geboten in der Vorrede zu **Gavarnis** „D'après Nature" (gegen 1859). Gavarni bat Jules Janin, Saint-Victor, Edmond Texier und die Brüder Goncourt um Vorreden zu einigen Serien Litographien. Die Goncourts wählten als Gegenstand die Gesamtheit des Werkes und schrieben aus der lebhaften Anschauung des Geschaffenen heraus eine Apostrophe von 4 Seiten, die mit den Worten schließt: „c'est l'œuvre de Gavarni".

„Paris! — un monde, et tous les mondes! un peuple! une patrie! la patrie des passants, et la mère des Parisiennes! une cuve, une ruche, et plus de bruit que de boue! Paris, — le pain et le journal, — des hommes, des femmes, et du peuple à poignée, — des femmes qui causent en rattachant leur bottine sur une borne, — des marchands d'habits chargés de pantalons, de fleurets et de guitares, — des commissionaires chargés de bouquets et d'amour, — le saltimbanque en habit de ville, une sousquenille de paillasse sous une redingote d'occasion, — des croquemorts qui devisent, — de la blouse, du bourgeron, du brûlegueule, — et du bourgeois! — des Auvergnats en toilette, les bras en anse de panier, — le sergent de ville élancé en avant, traînant un délinquant avec la furie de l'ange vengeur de Prudhon qui amène le crime à la justice, — des têtes de propriétaires sculptées dans un

marron d'Inde, — des vieux jockeys diplomatiques fourbus, — les chanteuses poitrinaires qui, dans la rue, chantent des notes de cigale, le dos au mur pour que la bise ne les balaie pas . . . ."

Und so fort, drei Seiten lang eine Fülle von Momentbildern aus dem Pariser Leben, ebenso wundervoll anschaulich in Worte gekleidet, wie meisterhaft skizziert von Gavarni, „pris au petit bonheur et sur le vif".

Sie schließen:

„Paris! l'amour! Paris! la femme! Paris! la Parisienne! le plus grand article Paris de Paris! La Parisienne, l'essence et l'absolu de la femme, l'enfant gâtée de sa grand' mère Eve! La Parisienne qui est toujours une femme honnête, même mariée! La Parisienne du soir et du matin, et de la nuit; la Parisienne qui sort et la Parisienne qui rentre; la Parisienne en papillotes et en camisole; la Parisienne qui va au bal, qui dort, qui rêve, qui baîlle, qui meut; la Parisienne qui passe, lutinée par le vent, le voile envolé de son petit visage clodionesque, la jupe ballonnante, la taille ronde sous le châle, le pied preste, spirituel, volant sur le pavé qu'il tâte et rase; la Parisienne sur le trottoir, et la Parisienne au logis, qui, pendant un sermon conjugal, bat du bout de sa bottine une mesure impatiente, et regarde distraitement l'amande rose de ses ongles, la Parisienne qui sait tout de naissance, et sourire, et bouder, et embrasser le front de Coquardeau quand il se le gratte . . . Paris! tous les Paris! — c'est l'œuvre de Gavarni." [1])

---

[1]) Diese Vorrede ist, erheblich gekürzt, in „Gavarni, l'homme et l'œuvre" aufgenommen worden (S. 275 ff.).

Eine Stelle aus dem „Art du dix-huitième siècle“ (III 181) mag noch zeigen, daß die Goncourts vor allem den im Kunstwerk gebannten Lebensgehalt zu erfassen suchen:

„Le Palais-Royal, la *capitale de Paris;* le Palais-Royal, le «Salon des nations», le rendez-vous de l'Allemand, de l'Espagnol, de l'Anglais, du Portugais, du Suédois; . . . le Palais-Royal des cafés, du café du Caveau, du café de Chartres, du café italien, du café mécanique, du café de Foy, du café de Valois; le Palais-Royal des hôtels, des billards, des restaurateurs, de la Taverne anglaise et de la Grotte flaurande . . .; le Palais-Royal des brochures et des *Étrennes mignonnes,* des colifichets et des bijoux, des estampes et des tableaux, de Lenoir, d'Hamond, de Poixmenu . . . .; le Palais-Royal des comédiens de Beaujolais et des Variétés amusantes; le Palais-Royal des entre-sols à sept louis par mois, et des *trous de colombier*; le Palais-Royal etc. etc.; ce Palais-Royal, le Palais-Royal du XVIII[e] siècle, — où le retrouver?

Dans deux planches du peintre-graveur Debucourt.“

Alles in allem eine Kritik, wie sie **Hamann** (S. 131) beschreibt: „Nicht mehr Erkenntnisse und Beurteilungen sollen in der Kritik gegeben werden, deren Wahrheit oder zutreffende Beurteilung danach geprüft wird, wie weit es sich nach der Vorlage, der Tatsache richtet, also nicht Aussagen über das Werk, sondern das Werk wird nur ein Anlaß, selber einen Eindruck zu schaffen, das Werk bestenfalls in eine andere Sprache zu übersetzen, so daß etwas

Neues entsteht, das völlig aus sich heraus verständlich wird."

2. Die Goncourts haben nicht nur eine subjektivistische Kunstkritik im Sinne des modernen Impressionismus geschrieben, wir haben vielmehr schon oben (S. 19) darauf hingewiesen, daß sie auch in fachmännisch-sachlicher Beurteilung Vorzügliches leisteten, — Zeuge der „Salon de 1852" (Et. d'art 1—163). Die zahlreichen Kritiken der Gemälde beginnen sie meist mit einer stofflichen Analyse. Das beginnende Hervordringen der Landschaft, das diesem Salon sein charakteristisches Gepräge gibt, zeigt dabei seinen Einfluß. Der gedankliche „Inhalt" des Gemäldes ist meist so gering, daß die Analyse der Farben- und Formwerte den Hauptteil bildet. Ihr stark ausgesprochenes Verhältnis zur Kunst treibt sie zu kritischen Bemerkungen, und wir sagten schon oben, daß in diesen der historische Wert der „Etudes d'art" liegt.

Ihre Kritik zeigt nichts von der Engherzigkeit des zünftigen Kunsthistorikers, der nur dem Gemälde und der Skulptur seine Beachtung schenkt. Miniatur, Pastell, Zeichnung, Radierung, Kupferstich, Lithographie ziehen sie wie selbstverständlich gleichermaßen in Betracht.

In der rein technischen Kunstkritik haben die Goncourts einen großen Zeitgenossen in **Fromentin** (1820—1876), in der tiefen Erfassung künstlerischer Probleme einen großen Vorgänger in **Bürger-Thoré** (1807—69). In der subjektivistischen Kritik stehen sie in ihrer Zeit noch allein.

Die beiden Formen der Kritik, die fachmännisch-sachliche und die impressionistische, stehen in einem engen, inneren Zusammenhang. Dem vollen Hingeben an die seelische Wirkung des Kunstwerkes geht das restlose Verstehen seiner sachlichen Werte, die objektive Würdigung der technischen Arbeit voraus.

Als Beispiele der fachmännischen Kunstkritik der Goncourts gebe ich die folgenden:

„Brion (184). — *Le Chemin de halage.* — Un ciel faiblement azuré se dégrade à l'horizon en teintes d'or pâle. Des fonds d'arbres violets aux masses indécises et flottantes épandent dans des eaux nacrées leurs ombres molles. A droite, une petite chaumière aux tuiles roses se masque d'arbres aux découpures noyées et vagues. Une jolie verdure tendre, fraîche de rosée, envahit sa palissade. Trois hommes avec une longue ombre allongée devant eux, tirent péniblement le bateau auquel ils sont attelés. Le premier, le chapeau sur la figure, sa veste blanche cerclée d'une ligne de lumière d'un piquant effet. — M. Brion a rendu *con amore* les matinales luttes du soleil, lorsqu'il commence à balayer de sa chaude lumière ces voiles blancs qui enveloppent la nature comme d'un tissu de *fils de la Vierge.* Il a rendu ces teintes gorge de tourterelle des lointains, ce vague, cette indécision, cette absence de lignes, cette figuration cotonneuse, le brouillard humide, tout ce moment du jour trempé de lueurs emperlées.

Sa toile est un daguerréotype réussi du matin.“ (Et. d'art 70 f. 1852.)

„Souplet (1168). — Au fond, les lignes tranquilles du paysage champenois, intercepté çà et là par les bleus rideaux de peupliers lointains; au premier plan, un petit étang où femmes et hommes, entrés jusqu'au genou et groupés deux par deux, emboîtent le mouton et le lavent à grande eau. L'étang bleu blondit en tons poudreux, et, sous cette large lessive, les eaux chauffées de violet sale, passent d'un grand naturel, par toutes les dégradations des eaux troublées, à l'inaltérable outremer des eaux dormantes“. (Et. d'art 120 f.)

Es sei festgestellt, daß mit dieser Analyse der Farben- und Formwerte die Möglichkeiten einer wissenschaftlichen Gemäldebeschreibung fixiert sind. Um diese Behauptung zu beweisen und zu zeigen, daß nur in dieser Weise den technischen Problemen ein wissenschaftliches Äquivalent geschaffen werden kann, gebe ich eine Besprechung[1]) wieder, die über den 1909 erschienenen beschreibenden Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin berichtet:

„. . . Da der Gegenstand des Bildes sich aus der Abbildung ergibt, ist im Text auf eine Beschreibung ganz verzichtet und dafür das gegeben, was die farblose Wiedergabe nicht bieten kann: eine Analyse der Farben, der Valeurs und des Tones . . . Bei den älteren Gemälden gibt er [Dr. Hans Posse] sachgemäß die Farben im ein-

[1]) **Paul Schumann** im „Dresdner Anzeiger“ v. 1. Jan. 1910.

zelnen an, bei den späteren mehr die Gesamtheit des koloristischen Eindrucks. Hier ein Beispiel:

Correggio Nr. 218, Leda mit dem Schwan: Die Zartheit der ockergelblichen Körper, die im zerstreuten Licht mit silbergrauen Tönen modelliert und an den Extremitäten rötlich gefärbt sind, wird noch gesteigert durch den Kontrast kühlerer Töne: Weiß (Schwan, Tücher) und Grauviolett im Mantel. Auch das bläuliche Wasser, der ockergelbliche Ton des Erdbodens und der Baumstämme ist von kühlem Grau durchsetzt. Die einzigen kräftigeren, doch auf den luftigen Gesamtton gestimmten Farben Ziegelrot und Hellblau in den Gewändern der Dienerinnen sind in den Hintergrund verlegt, um den Blick nachdrücklich in die Tiefe zu leiten. Zwischen dunkelgrünem, gelbbraunem und gelbgrünem Laubwerk schimmert grünlichblaue Ferne und hellblauer Himmel mit lichten Wolken."

Die kunstkritische Produktion der Goncourts, in die Jahre 1852—55 fallend, hat eine tiefe persönliche Rückwirkung hinterlassen. Es leuchtet ein, daß die Beobachtung malerischer Werte, das Bemühen, mit der sprachlichen Beschreibung die malerischen Qualitäten zu treffen, die maltechnische Terminologie den Goncourts in Fleisch und Blut übergegangen und unmerklich organische Bestandteile ihres literarischen Stils geworden sind.

Über die Goncourts als Kunsthistoriker in diesem Zusammenhange viel Worte zu verlieren, hieße Eulen nach Athen tragen. Daß sie Hervorragendes geleistet haben, wird in Fachkreisen allgemein anerkannt. Ihr „Art

du dix-huitième siècle" gilt als „klassisch". Edmonds „Hokousaï" und „Outamaro" waren als die ersten Monographien über die beiden großen Japaner bedeutende Leistungen. Es genügt hier, darauf hinzuweisen, daß die für einen Dichter ungewöhnliche kunsthistorische Forscherarbeit ihnen eine Menge Kenntnisse brachte, die als ihr geistiger Besitz beständig zutage traten.

III. Die Stoffgebiete der Goncourtschen Zeichnungen und Aquarelle.

„Chacun peut vérifier sur l'histoire de l'art, qu'à toutes les époques de transformation, lorsque les écoles se régénèrent, c'est toujours d'abord le sujet qui change, et alors, nécessairement, la forme de l'art ou la pratique change aussi.“

(Burger-Thoré, Gaz. B.-A. 1e série VII 268).

Wir haben gehört, daß die Goncourts eine Zeitlang die Malerei als Lebensberuf betrachteten.

Was tun sie, um sich für diesen Lebensberuf vorzubereiten? Sie schnüren das Ränzel, wandern von Ort zu Ort, nehmen Zeichenstift zur Hand, Pinsel und die leichten Wasserfarben, zeichnen, malen, was ihnen gefällt, ohne sich um einen Lehrer, einen duca, zu kümmern.

Warum gingen sie nicht in das Atelier eines der berühmten Maler ihrer Zeit, zu **Couture,** wie es **Manet** tat, oder zu irgendeinem anderen? Weil sie, selbständig und unabhängig in ihren Anschauungen, sich vollkommen auf die in ihnen schlummernden Fähigkeiten verließen. Sie bedürfen nicht eines Mittlers zwischen

sich und der Natur. Sie entgehen so den Einflüssen, die die Schule eines Meisters auszuüben pflegt. Ihr künstlerischer Geschmack bildet sich allein an den Werken, die ihnen unmittelbar gefallen, und an der Natur. Ihre künstlerische Entwicklung unterscheidet sich daher wesentlich von der des Durchschnittsmalers, der auf der Akademie seine Ausbildung erhält und dort zunächst die überkommenen Anschauungen und Regeln in sich aufnimmt. „L'originalité que donne le dessin d'après nature“ (Italie 41), die den Werdegang noch jedes großen, unabhängigen Künstlers begleitet hat, ist auch das Kennzeichen ihrer Werke.

Da die Goncourts, wie wir gehört haben, schon 1851 den Entschluß faßten, die Malerei aufzugeben, und vieles vernichtet worden ist,[1]) so ist ihr Werk an Zahl gering. Aber es ist bedeutsam, daß sie nie ein größeres Gemälde geplant haben. Ihr Werk besteht aus Zeichnungen, Aquarellen und Radierungen, Manieren, die gerade in der impressionistischen Kunst bevorzugt werden.[2]) Sie sind dem nervösen, fein empfindenden Künstler viel zugänglicher, als die schwe-

---

[1]) Burty (339) sagt von Jules: „Durant tout l'hiver [1849/50] il repassa au net ses voyages, s'imposant des séances d'aquarelle de dix à douze heures. Finalement, il déchira, brûla presque tout.“

[2]) Vgl. Muther, Jh. 240: „So trat das Aquarell, das Pastell hervor, die dem Künstler gestatteten, sich viel unmittelbarer, viel leichter als im Ölbild auszusprechen, und die vor diesem den weiteren Vorzug hatten, daß man den Duft der Dinge, ihre leuchtenden Farben, ihre



Édouard Manet: Au paradis
(Anhang 257)

ren Ölfarben. Die Eigenschaft des Wassers, das, wenn es verdunstet, die Farben heller auftrocknen läßt, hat dazu beigetragen, die Aquarell- und Gouache-Technik bei den Impressionisten so beliebt zu machen. Zeichnung und Aquarell sind im Verhältnis zum Ölgemälde Augenblickserzeugnisse. Sie ermöglichen erst ein Hauptgebiet impressionistischer Kunst, die Darstellung von Bewegungsmotiven, die nur im Augenblick existieren. Sie neigen beide zum Charakter des Skizzenhaften, weil in ihnen kein bildmäßiger Abschluß nötig ist und weil die zu deckende Fläche zur Erzielung der beabsichtigten Wirkung mit benutzt werden kann. Sie sind am zugänglichsten einer Stilisierung im Sinne des Impressionismus: Konzentrierung des Interesses auf bestimmte Einzelheiten mit absichtlicher Vernachlässigung des Restes, und geistreichem Andeuten da, wo das Ölgemälde zur vollen Ausführung zwingt. Skizze und Aquarell dienen dazu, den Weg vom Schauen zum Schaffen abzukürzen, der für den bildenden Künstler sonst länger ist, als für den Dichter.

Zeichnung und Aquarell haben sich daher auch die Gleichberechtigung als selbständige Kunstwerke neben dem Ölgemälde erobert, auch in der Form der Skizze: eine Bedeutung, die ihnen eine klassizistische

---

vibrierende Bewegung noch viel reiner als in der Öltechnik wiedergeben konnte, die immer etwas Materielles, Sauciges behält." Vgl. ferner Muther, Studien I 5 ff. 12, Jh. 104. Hamann 42. Lamprecht 108 ff.

Kunst nie und nimmer eingeräumt hätte. Die historische Stellung besonders der Zeichnung in der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst ist längst erkannt. Ihren den impressionistischen Tendenzen leicht dienstbaren Formen ist die Eroberung des modernen Lebens für die Kunst zu danken. „Erst auf **Daumier** und **Gavarni** folgten **Courbet, Manet, Degas**", so formuliert Muther treffend den Entwicklungsgang (Studien I 12).

Es bedingt also eine Loslösung von allem Hergebrachten, wenn die Goncourts ihre künstlerische Ausbildung auf Zeichnung und Aquarell beschränken. Den zu ihrer Zeit üblichen akademischen Studien zurechtgestutzter Posen, dem künstlich abgeschwächten Licht des Ateliers, den Bemühungen akademischer Lehrer, ihren Schülern die Nachahmung alter Meister als das Ziel aller Kunst begreiflich zu machen, sind sie nie verfallen. Sie fingen an, wie viele der großen Modernen — **Claude Monet** an ihrer Spitze, — mit der unbewußten Leugnung des Wertes einer festen Lehre, einer Tradition. Sie befanden sich von Anfang an, nur auf sich selbst gestellt, dem gegenüber, was schon nach **Philipp Otto Runge** das große Problem, die große Eroberung der modernen Kunst werden sollte, „Luft, Licht und bewegtem Leben".[1])

Nichts ist bezeichnender für die Wandelungen der Stile in der Malerei, als die Titel der Gemälde. Sie enthalten in sich die Probleme, die sich die Künstler gestellt haben. Titel wie die folgenden:

---

[1]) Muther, passim. (19. Jh. II 646, Studien I 194 u. a.)

Poussin: *„Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde"*, und



Édouard Manet: Portrait de M. Vignaux

(Anhang 257)

Claude Lorrain: *„David sacré roi par Samuel, sous le portique d'un palais"* (Paris, Louvre)

weisen auf den Zusammenhang der Malerei des klassischen Zeitalters mit dem allgemeinen Kulturgehalt der Zeit hin. Der Titel eines Gemäldes von **Gros** dagegen, dem Zeitgenossen **Davids**: *„Éléazar préfère la mort au crime de violer la loi en mangeant des viandes défendues"* [1]) ist wie eine Illustrierung des aus künstlicher Überlegung entstandenen klassizistischen Programms: historischer Gegenstand, pathetische Auffassung, reicher anekdotischer Inhalt. Impressionistischem Fühlen kann das nicht konform sein. Im klassischen Impressionismus bestimmen rein malerische Gesichtspunkte die Wahl des Gegenstandes. So tauchen Titel auf wie: *Coucher de soleil, Asperges, Femme en robe verte,* — Titel, aus denen sich die ganze Verschiedenheit des künstlerischen Standpunktes herauslesen läßt.

Die Ikonographie der Aquarelle **Jules'** in **Delzants** Werk ist in diesem Sinne lehrreich. Für den heutigen Stand der Kunst enthalten sie vielleicht nichts Außergewöhnliches, aber für das Jahr 1850 unterscheiden sie sich schon in der Wahl der Motive von dem meisten, was zu jener Zeit produziert wurde. Den Malern der Zeit waren die Augen noch nicht durch **Manet, Monet** und die anderen geöffnet. Sie hatten noch nicht die Schönheit entdeckt in dem einfachen, beziehungslosen Stück Natur, in der Alltäglichkeit des Menschenlebens. Man suchte in dem Kunstwerk ein vages, unklares „Ideal". Als Beispiel der unklaren, gänzlich unsinnlichen Stellung jener Zeit zu den Werken der bildenden Kunst

---

[1]) Muther, Jh. 30.

sei hier angeführt eine Stelle aus einer Philippika **Charles Blancs**, des Mitbegründers der „Gazette des Beaux-Arts“: „Le style, d'ailleurs, c'est aussi la vie, mais la vie à cents pieds au-dessus du passant, la vie à cette hauteur où l'on respire les essences, où l'espèce éclipse l'individu, où le type domine l'accident, où la beauté humaine, la beauté impérissable, passe avant cette prétendue beauté parisienne, qui demeure tel rue et tel numéro“ (Gaz. B.-A. XX 507. 1879).

Wie fortschrittlich klingen dagegen die Worte eines **Viollet-Le-Duc**: „l'artiste bien doué sait découvrir le beau partout“ (Gaz. B.-A. I 31. 1859).

Zwei ganz verschiedene, unversöhnliche Ästhetiken stehen sich in diesen beiden Sätzen, in diesen Männern, in der gleichen Zeitschrift gegenüber.

„Découvrir le beau partout“, das könnte man als Leitmotiv für den Entwicklungsgang der modernen Kunst bezeichnen. Von **Millet** bis **Constantin Meunier**, von **Théodore Rousseau** bis **Claude Monet** und über ihn hinaus zu **George Seurat** und **Paul Signac**, von **Gavarni** und **Honoré Daumier** bis zu **Degas** und **Toulouse-Lautrec** — trotz aller Verschiedenheiten der künstlerischen Individualitäten bilden gerade die am höchsten stehenden eine geschlossene Reihe der Entwicklung, die uns anmutet wie ein stetes Entdecken neuen Landes auf der Reise nach dem Schönen, ein stetes Erobern. In den feinsinnigen Büchern **Richard Muthers** erscheint die allmähliche Erweiterung des künstlerischen Gesichtsfeldes mit allen ihren Folgeerscheinungen, der Änderung der Kunstmittel,

— allen Vorwürfen einer unberechtigten Konstruktion zum Trotz [1]) — wie eine geschichtliche Notwendigkeit.

Man hat lange Zeit den Fehler begangen, in der impressionistischen Malerei unserer Tage etwas ganz Neues, eine Ungeheuerlichkeit sehen zu wollen. Den naiven Glauben, den jeder große Künstler haben muß, daß er der Welt etwas zu sagen hat, was bis jetzt noch niemand gesagt hat, daß in ihm die Entwicklung der Kunst ihren Höhepunkt erreicht hat, hat man allzu ernst genommen. Der Tagesstreit, der Streit um Persönlichkeiten trübte den Überblick über die große Bewegung und verschleierte den Gang einer organischen Entwicklung, wie sie selten eine Kunst geschlossener erlebt hat, als die des neunzehnten Jahrhunderts.

---

[1]) Vgl. Muther, Studien 193: „Ich gebe zu, daß ich in meinem Buche [Geschichte der Malerei im 19. Jh.] zu sehr konstruierte, die Chronologie vergewaltigte, um das wogende Leben zu einem festgefügten Drama zu machen. Aber waltet gar keine Logik in der Geschichte? Ist es ganz unmöglich, den Entwicklungsgang der modernen Kunst ähnlich prägnant wie den der alten zu zeichnen?"

Und Muther, Jh. 124: „Ja, die Kunstgeschichte ist eine große Fälscherin. Sie muß komponieren und konstruieren, will sie die Fülle der Erscheinungen zu einem Gesamtbild vereinigen, aus einem chaotischen Durcheinander ein festes Gebäude machen."

Inwieweit Muther in seinen Konstruktionen auf den Goncourts (besonders auf dem Roman „Manette Salomon") fußt, werde ich vielleicht einmal später zu zeigen Gelegenheit haben.

Es ist **Richard Muthers** großes, unbestreitbares Verdienst, als erster in einem genialen Überblick Ordnung in das Chaos von Persönlichkeiten und Werken gebracht zu haben. Seine „Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts", und noch deutlicher „Ein Jahrhundert französischer Malerei", ist eine Geschichte der Probleme, eine Stilgeschichte im kulturgeschichtlichen Sinne. **Oscar Bie** hat Richard Muther treffend eher einen Kulturessayisten als einen Kunstschriftsteller genannt. (Neue Rundschau, August 1909, S. 1226.) Auf diesem Charakter beruht die anregende Kraft seiner Werke, die sich weit über das Gebiet der Kunstgeschichte hinaus erstreckt.

Die Kunstgeschichte versteht unter „Stil" nur die rein formale Seite künstlerischer Gebilde. Der Stil als kulturgeschichtliches Problem muß notwendigerweise neben dem als Form Sichtbaren auch die geistigen Grundlagen, den Kulturgehalt, umfassen.

In der Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert steht das Werk der Goncourts — seinem Umfange nach bescheiden im Vergleich zu dem der großen schöpferischen Maler — rein stilgeschichtlich an einem Anfangspunkte. Zunächst die Landschaft. „Die Wiedereroberung des rein Künstlerischen ist den Landschaftern zu danken", sagt Richard Muther mit Recht (Jh. 80). Die großen Meister von Fontainebleau — **Corot, Daubigny, Rousseau, Diaz** —

haben die Landschaft als etwas künstlerisch Selbständiges erst neu für die Malerei erobern müssen und somit von der Landschaft aus den Weg gebahnt zur künstlerischen Behandlung des modernen Lebens. Aber in ihren Landschaften schwebt doch noch viel Romantisches. Die Darstellung elementarer Gewalten bei **Dupré,** das unendlich Zarte in **Corot,** das sind Stimmungsfaktoren, die, aus dem Seelenzustand des Schaffenden geflossen, im Genießenden die gleiche Stimmung erregen. Anders die Landschaft des Impressionisten. Alles Romantische, Stimmungerregende ist abgestreift. Die künstlerische Wirkung geht aus von rein malerischen, nur dem Auge, nicht unmittelbar der Seele genießbaren Faktoren. An die Stelle elementarer Gewalten tritt der farbige Reiz, der Gegensatz von Belebtem und Unbelebtem, die Probleme von Licht und Luft. Die künstlerische Darstellung greift von der Landschaft über zu dem bisher als unkünstlerisch angesehenen Menschenwerk in ihr. Die Landschaft füllt sich mit Dörfern, Städten, Gebäuden, und schließlich wird der malerische Reiz des sonst dem Künstler verhaßten Menschenwerkes selbst gefunden.

Lesen wir im Gedenken an diese kurze Übersicht über den Entwicklungsgang des künstlerischen Stoffkreises das Verzeichnis der Aquarelle Jules' (Delzant 365 ff.), so gewinnen die toten Titel für uns Leben. Den landschaftlichen Motiven, die sie wählen, fehlt es durchaus — mit Ausnahme der algerischen Landschaften (s. o.

S. 46)[1]) — an allen den romantischen, stark die Stimmung beeinflussenden Faktoren. Die Stimmung wird erreicht durch Gegensätze, aber nicht durch die grellen der Romantik. Wir finden den einfachen Gegensatz von Wasser und Land, zu dem als stimmungverstärkendes Element eine Mühle hinzukommt: *„6. Bords de la Saône, rivière, moulin."* Ähnliches finden wir in dem Aquarell *„19. Bruges, vue d'un pont"* (wiedergegeben Burty, Eaux-fortes IV). Burty nennt es eines seiner besten Werke und schreibt es, wie die anderen Aquarelle dieser Zeit, der Familie **Herviers**[2]) zu. Die neuen Probleme kündigen sich an: „La fusée de lumière sur le pilier d'un pont de Bruges, que j'ai sous les yeux, montre qu'il savait faire jour l'effet" (Burty 339).

Jules malt die Meeresstimmung am Morgen, auch hier mit dem Gegensatz des Landes und einer wirkungsvollen Barke im Vordergrund: *„22. Sainte-*

---

[1]) Vgl. auch Burty, Eaux-fortes III:

La Porte Bab-Azoun à Alger. Holzschnitt von C. Maurand nach einem Aquarell Jules de Goncourts.

[2]) **Hervier** ist einer jener vielverkannten Künstler, mit deren frühzeitiger Entdeckung sich die Goncourts ein Verdienst erworben haben. Bereits der „Salon de 1852" enthält eine treffende Analyse seiner Kunst (Et. d'art 89 f.), deren Hauptgebiet die Darstellung schmutziger Stadtviertel, zerfallener Gebäude, des wogenden Hafenlebens ist (vgl. auch II 11, R. M. 12). Hervier starb 1879, fast unbekannt, in größter Armut. Dem weiteren Publikum wurde sein Werk erst bekannt im Jahre 1908, bei Gelegenheit einer Ausstellung in der „Société Internationale des Aquarellistes" in Paris. Der „Studio" (15. Januar 1909, S. 320) bezeichnet ihn als „one of the masters of water-colour in the nineteenth century".

Adresse, effet du matin, au bord de la mer, une barque sur le rivage, au premier plan."[2])

Das sind Motive, die in ihrer rein sinnlichen Wirkung schon eine wesentliche Vereinfachung darstellen gegenüber der typischen romantischen, gefühlgesättigten Landschaft. Dem Künstler allein bleibt es überlassen, das malerische Motiv in das Gebiet des Künstlerischen zu erheben.

Mit der Landschaft hatte die „Wiedereroberung des rein Künstlerischen" begonnen. Waren die Blicke der Künstler nun einmal auf die Schönheit der Alltäglichkeit in der Außenwelt gerichtet, dann konnte es auch nicht ausbleiben, daß alle Äußerungen menschlicher Kulturtätigkeit der Zeit Gegenstand künstlerischer Darstellung werden konnten. Eine Fabrik, zumal aus den Anfangsjahren der modernen Industrie, ist gewöhnlich häßlich, sie wird auch immer störend wirken in einer schönen Landschaft. Aber einem Sonnenstrahl, der Abenddämmmerung oder den leichten Morgennebeln ist es möglich, ihr höchste malerische Effekte zu verleihen.[1]) Schon durch Hinzutreten

---

[2]) Vgl. Burty, Eaux-fortes IV:

„Une matinée à Sainte-Adresse, avec la mer mourant au pied des falaises et le soleil à demi dégagé des brumes du large, est d'une belle indication, mélancolique et résumée".

[1]) Eins der schönsten impressionistischen Bilder erlebte ich in der Industriestadt Chemnitz: Die Abenddämmerung senkte sich über den Schloßteich herab und verdeckte alles Häßliche der umliegenden Fabriken mit ihren ausgleichenden,

eines Gegensatzes, Himmel oder Wald z. B., durch die Wahl des Standortes, durch die Auswahl eines Ausschnittes können malerische Wirkungen entstehen. Von dem Objekt der künstlerischen Darstellung die Bedingungen der künstlerischen Wirkung in das wählende, schauende und schaffende Subjekt gelegt zu haben, das ist eine Wiedereroberung der modernen Kunst, gegenüber den klassizistischen Bestrebungen einer unfruchtbaren akademischen Periode. So ist es in den bescheidenen Aquarellen der jungen Wanderer entschieden etwas Vorwärtsweisendes, ein Ausblick auf ein halbes Jahrhundert einer großen Kunst, wenn es ihnen gelingt, einem poesielosen Fabrikschlot, einem Kalkofen und einem Wasserhebewerk malerische Reize abzugewinnen:

„5. Passage près de Chalon-sur-Saône, maison blanche, cheminée d'usine".

6. Bords de la Saône, four à chaux, machine à élever l'eau".

Die Zweckbeziehungen, die bei der Darstellung des Inneren einer Bauernstube, eines Fabrikraumes, eines beliebigen Innenraumes mit den dargestellten Objekten verknüpft sein können, haben für den malerisch die Welt erfassenden Künstler keine Bedeutung und

---

wenig nuancierten Farbentönen. Nur flackernde, glänzende Lichter deuteten das Dasein menschlicher Tätigkeit an und warfen schillernde Kringel über die tiefschwarze Oberfläche des Wassers.

ebensowenig für den Beobachter, der, den Intentionen des Künstlers folgend, das Kunstwerk genießend in sich nachschafft. In der modernen impressionistischen Malerei gelten hier wie überall die Objekte künstlerischer Darstellung nicht als Ausdruckswerte, sondern als Werte des sinnlichen Eindruckes. Es ist auch nicht zu leugnen, daß etwa eine holländische Bauernstube mit leuchtendem Zinngerät und niedrigen Fenstern, durch die ein goldiger Lichtstrahl dringt, oder ein Maschinenwalzwerk mit dem Gewirr von Gestalten, dem blutroten Feuerschein, oder das Innere eines Theaters mit dem scharf kontrastierenden Licht der Bühne und dem verschwommenen Dunkel des Zuschauerraums Motive sind, die eine rein malerische Behandlung geradezu verlangen.

Die Aquarelle Jules'

„24. Trouville, intérieur de grange"

„29. Environs de Milan, intérieur d'une fromagerie"

(wiedergegeben Burty, Eaux-fortes XI) können wir in diesen Stoffkreis weisen.

Wird das Landschaftliche — im weiteren Sinne — nur unter malerischen Gesichtspunkten aufgefaßt und dargestellt ohne seinen Seelenwert und ohne Hervorkehrung der Formwerte, so heißt das die Landschaft dem Stilleben nähern. In der Tat, der höchste Ausdruck impressionistischer Wertung ist das Stilleben.[1]) A. v. Hofmann definiert treffend:

---

[1]) Vgl. Muther, Jh. 158 ff. Hamann 36. Wätzold 23.

Stilleben ist „eine zwecklose Vereinigung beliebiger heterogener Dinge unter Verzicht auf jeden Geist“ (Grundlagen II 4). Im Stilleben kommen nur malerische Qualitäten zum Ausdruck. Inhaltliche Beziehungen, die in der Landschaft noch hervortreten können, sind hier gänzlich ausgeschaltet. Das Stilleben bietet nur die Möglichkeit optischen Genusses. Als eine solche zwecklose Vereinigung von Dingen, die allerdings nicht ganz heterogen und auch nicht ganz beliebig gewählt sind, erscheint das Aquarell:

„25. Près de Trouville, porte de ferme, des harnais sur une planche“.

Auch die oben erwähnte *„Fromagerie à Milan“* ist ein reizvolles Stilleben.

Um zu zeigen, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts Publikum und Kritik auf dem Wege zum Malerischen, den die Kunst betreten hatte, noch recht weit zurück waren, sei hier erwähnt, daß z. B. die Gazette des Beaux-Arts den jungen Landschaftern **Corot, Daubigny, Théodore Rousseau** den Vorwurf machte „de reproduire les familiarités de la nature plutôt que ses grandeurs, et de manquer, dans leurs perspectives trop ressemblantes, de cet héroïsme, de cet idéal qui, besoin sacré de l'âme humaine, doit se retrouver dans toutes les créations de l'art“ (Gaz. B.-A. II 295, 1859). Dieser Vorwurf dürfte wohl heute für das Empfinden der meisten unverständlich sein. Und **Charles Blanc** sagt bezeichnenderweise von **Rembrandts** Landschaft mit den 3 Bäumen: „aucun artiste assurément ne songerait à en faire lemo-



(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 262—269)

tif d'un paysage" (Gaz. B.-A. II 88. 1859). Er konnte nicht ahnen, daß die Künstler seiner Zeit mit noch ganz anderen Problemen kämpften. Ein anderer Kunstkritiker, **Pleisse**, fand, wie **Delacroix** berichtet (Tagebuch 117), im Salon von 1853 die damalige Tendenz der Kunst ganz richtig im Malerischen, aber er hielt es für eine untergeordnete Richtung.

IV. Die Formelemente im Stil der Zeichnungen und Aquarelle.[1])



Jules de Goncourt: „Tête de garçonnet, son masque rejeté sur l'oreille" nach einer Zeichnung von Longhi
(Anhang 252)

Wir haben im vorigen Kapitel den Stoffkreis der Goncourtschen Aquarelle und Zeichnungen durchschritten und haben darauf aufmerksam gemacht, daß sie durchaus

[1]) Zu allen Bildbeigaben ist der Anhang zu vergleichen.

den Stilforderungen des Impressionismus entsprechen. Aber auch in der technischen Behandlung dieser Stoffe, in den Formelementen ihres zeichnerischen Stils, gehören die Goncourts bereits zu den Impressionisten. Das beweisen aufs deutlichste Jules' Zeichnungen und Aquarelle der italienischen Reise, von denen manche mit den Skizzen **Manets**, die **Bazire** in seinem wertvollen Buche veröffentlicht hat,[1]) in stilistischer Beziehung eine große Ähnlichkeit besitzen. Die Reproduktionen in „l'Italie d'hier" lassen natürlich die Farbenwerte vermissen, sind aber sonst vortrefflich genug, um Technisches an ihnen zu studieren.

Ein in seiner Manier als Aquarell und in seinem Charakter als Skizze ganz ausgezeichnetes kleines Kunstwerk ist das Aquarell *„Place de Bologne"* (Italie 62/63, siehe Abbildung), das auch Delzant (S. 307) als „schönstes und wichtigstes der in diesem Bande enthaltenen Aquarelle" bezeichnet. Das Gebäude des Palazzo Communale ist in seiner farbigen Fleckigkeit gegeben, in der unplastischen, flächenhaften Fernwirkung seiner reich gegliederten Front, in der Undeutlichkeit des ersten unmittelbaren Eindrucks. Gleichwohl treten bei längerem Betrachten die über dem Eingang befindliche Bronzestatue des Papstes Gregors XIII. und das Tonrelief der Madonna links oben mit plastischer Klarheit hervor. Meisterhaft ist die Menschenmenge wiedergegeben, die in größter Ungezwungenheit den Platz belebt. Wie in **Ma-**

[1]) Siehe die Abbildungen.



Aquarell
(Anhang 250)

den Stilforderungen des Impressionismus entsprechen. Aber auch in der technischen Behandlung dieser Stoffe, in den Formelementen ihres zeichnerischen Stils, gehören die Goncourts bereits zu den Impressionisten. Das beweisen aufs deutlichste Jules' Zeichnungen und Aquarelle der italienischen Reise, von denen manche mit den Skizzen **Manets**, die **Bazire** in seinem wertvollen Buche veröffentlicht hat,[1]) in stilistischer Beziehung eine große Ähnlichkeit besitzen. Die Reproduktionen in „l'Italie d'hier" lassen natürlich die Farbenwerte vermissen, sind aber sonst vortrefflich genug, um Technisches an ihnen zu studieren.

Ein in seiner Manier als Aquarell und in seinem Charakter als Skizze ganz ausgezeichnetes kleines Kunstwerk ist das Aquarell *„Place de Bologne"* (Italie 62/63, siehe Abbildung), das auch Delzant (S. 307) als „schönstes und wichtigstes der in diesem Bande enthaltenen Aquarelle" bezeichnet. Das Gebäude des Palazzo Communale ist in einer farbigen Fleckigkeit gegeben, in der unplastischen, flächenhaften Fernwirkung seiner reich gegliederten Front, in der Undeutlichkeit des ersten unmittelbaren Eindrucks. Gleichwohl treten bei längerem Betrachten die über dem Eingang befindliche Bronzestatue des Papstes Gregors XIII. und das Tonrelief der Madonna links oben mit plastischer Klarheit hervor. Meisterhaft ist die Menschenmenge wiedergegeben, die in größter Ungezwungenheit den Platz belebt. Wie in **Ma-**

[1]) Siehe die Abbildungen.



Jules de Goncourt: Place de Bologne
Aquarell
(Anhang 250)



Édouard Manet: Skizze für die Radierung „l'Enfant à l'épée"

(Anhang 257)



(Anhang 250)



Edouard Manet: Skizze für die Radierung „l'Enfant à l'épée"

(Anhang 257)



Jules de Goncourt: Vue de Venise

Aquarell

(Anhang 250)

nets *„musique aux Tuileries“* (gegen 1859) ist sie als Gewirr farbiger Punkte dargestellt. Sie gewinnt eine ungeahnte Fülle an Leben, eine höchst wirksame plastisch-räumliche Differenzierung, sobald man das Bild aus der richtigen Sehweite aufmerksam betrachtet. Durch das Fehlen eines rahmenmäßigen Abschlusses gewinnt das Bild an Lebendigkeit der Wirkung.

Ebenso vortrefflich gelungen und ebenso interessant ist das Aquarell *„Vue de Venise“*, das in „l'Italie d'hier“ auf Seite 18/19 wiedergegeben ist (siehe Abbildung). Von der hier dargestellten Südfront des Palazzo Ducale gilt das gleiche wie vom Palazzo Communale der „Place de Bologne“. Nur tritt hier noch deutlicher zutage, wie die Plastik der reichen gotischen Architektur in der Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks verschwindet. Der Standpunkt ist mit großem Geschick gewählt. Der Eindruck der Tiefe der langen Molofront wird dadurch verstärkt, daß ein in das Bild hereinragender Ausschnitt des Vordergrundes das Auge nach vorn zieht. Hier wird diese Wirkung durch die Ecke der Markusbibliothek hervorgerufen, die, erst etwa in Manneshöhe beginnend, in einer Höhe von etwa 6 Metern die linke Bildseite abschneidet. Mit anderen Worten: die Ecke der Bibliothek ist vom unteren und oberen Bildrand zugleich überschritten, zu jener Zeit eine Kühnheit der Komposition, die die meisten Künstler erst von den bald auftauchenden japanischen Holzschnitten lernten. Ein horizontal in das Bild hereinragender Laternenpfahl, der die Ecke des Gebäudes und sogar die in einiger Entfernung

befindliche Säule überschneidet, verstärkt noch die Wirkung. Auch hier sind die Menschen, die den Molo beleben, nur in ihrer farbigen, unplastischen Erscheinung gegeben. Sie erscheinen durch die flüchtige Andeutung der Bewegungen in der ganzen Ungezwungenheit des Augenblickes. Ein Vergleich mit einer Photographie — einer einfachen Postkarte — bringt die künstlerische Darstellung und die Stilisierung des Naturobjektes deutlich zu Gesicht.

Andere Aquarelle ähnlicher Art sind: die berühmte *„Loggia zu Brescia"* (Italie 10), die *„Villa della Petraja"* bei Florenz (It. 86), die *„Tannerie à Sienne"* (Et. d'art 164/165) und die malerische *„Piazza delle Erbe in Verona"* (It. 17), die mit ihrem Gemüsemarkt und dem malerischen Menschengewimmel auch Heine lebhaft interessierte,[1]) und in **Menzels** berühmtem Bilde der Dresdner Galerie ihre schönste Darstellung fand. Sie alle zeigen den gleichen Stil: Das Plastisch-Räumliche wird vernachlässigt zugunsten des Oberflächeneindrucks, die Konturenwirkung zugunsten der reichen farbigen Ausgestaltung. Der junge **Delacroix** noch konnte in sein Tagebuch schreiben: „Die erste und wichtigste Sache in der Malerei sind die Konturen" (S. 5. 1824). Dagegen zu opponieren wurde Dogma der impressionistischen Kunstanschauung, die in den **Goncourts** zwei ihrer frühesten Vertreter fand.

Das wird uns deutlich bewiesen, wenn wir uns das Charakteristische der neuen Kunst vergegenwärtigen,

[1]) Reisebilder. Heines Werke, hg. Ernst Elster, Leipzig und Wien o. J., III 258 ff.

wie es **Lamprecht** (S. 128—136) mit großer Genauigkeit analysiert hat:

„Die ältere Kunst war im Grunde noch immer eine zeichnerische Kunst. So sehr auch bei ihr gelegentlich der klare Linienumriß, das aufdringlichste Element der Zeichnung verdeckt sein mochte, immer lag er doch tatsächlich vor. Und immer kam er durchschlagend in der allgemeinen Komposition des Bildes zum Ausdruck. Denn diese Komposition war nicht selten geradezu im Sinne eines Reliefs bildnerisch gemeint und architektonisch . . . . Gewiß wurde dabei auch auf die Verteilung der Farbenelemente und damit auch des Lichtes Rücksicht genommen; aber doch stand dies Problem an zweiter Stelle, beherrschte nicht das Ganze der Komposition. Erst innerhalb des zeichnerisch gegebenen Gerüsts, das zumeist auch vor aller Farbe der Leinwand des künftigen Bildes genau einverleibt wurde, galt es dann, Farbe und Licht zur Geltung zu bringen . . . .

In diesem Zusammenhange wird klar, daß eine weitere Entwicklung der malerischen Wiedergabe der Wirklichkeit von keiner anderen Seite her als von der tieferen Erfassung der Probleme des Lichtes erfolgen konnte. Und hier wiederum war nun die Grundlage alles Fortschrittes in der Einsicht gegeben, daß ein Bild nicht mehr aus der Zeichnung konstituiert werden könne, da wir in der künstlerisch-anschaulichen Wirklichkeit niemals Linien erblicken, sondern nur aus Lichteindrücken; denn was wir auch sehen, alles setzt sich aus Lichteindrücken zusammen. Das Stu-

dium des Lichteindruckes: das war daher die neue Losung.

— — — — — — — — — — —

Natürlich aber waren mit der vollen Entwicklung der Lichtkunst die alten Lokalfarben und die schwarzen Schatten und ihre Korrektur, der warme Ton, verschwunden . . . .

Erst recht verschwand natürlich das Zeichnerische. Denn selbst die Umrisse der Dinge lösten sich jetzt, genau besehen, in Lichteindrücke feiner Grenzstreifen auf. Und damit verschwand auch die bisher gewohnte Behandlung der Tiefe, des Raumes. Wie für die Komposition, so war im Grunde auch für die Perspektive bisher im wesentlichen die Zeichnung maßgebend gewesen . . . .

Nun kam die neue Kunst mit ihrem einzigen Element, dem abschattierten Lichteindruck . . . .

. . . . Es war klar, hier ergaben sich die Elemente einer ganz anders genauen Wiedergabe der räumlichen Vertiefung, als sie die Linearperspektive bieten kann: gewiß wurden deren Gesetze auch fürderhin, aber jetzt in ihrer durchaus natürlichen Form angewandt; aber sie wurden verfeinert und aufs wesentlichste ergänzt durch die eingehende Wiedergabe der jeweils bestehenden Luftreflexe je nach der Entfernung.

Es war eine Wandlung, die sich am ehesten, weil einfachsten, da vollziehen konnte, wo große Tiefen die Veränderung der belichteten und widerscheindurchtränkten Luft leichter zu beobachten gestatteten. Dies war

in der L[illegible]
neue K[illegible]
nischs[illegible] der La[illegible]
wickelt [illegible]
die Probl[illegible] der Landschaft [illegible]
dann zu [illegible] schwierigeren Bew[illegible]
rischen der [illegible]nenräume [illegible]
— — [illegible]

.... Aus unserer bi[illegible]
suchung geht hervor, daß es sich
deten Im[illegible]ressionismus [illegible]
ein einz[illegible]s Element hande[illegible]
lichtete[illegible] Farbe oder, wie ma[illegible]
da die Farbe immer belichtet [illegible]
schlech[illegible]. Das Bild setzt sich [illegible]
mittelbaren Farbenempfindungen, [illegible]
sammen, deren Werte auf die L[illegible]
— — [illegible]

..... Es ist klar, daß die [illegible]
des fortges[illegible]nen Impre[illegible]
sonders [illegible]
„nervöse[illegible]
allem so leb[illegible]
der male[illegible]
sprechen[illegible]
Interess[illegible]
Goncourts, [illegible]
Wie die Aqu[illegible]
so repräsent[illegible]
darstelle [illegible]
Hamann 43).



de Goncourt: Portrait de ma personne emmitouflée, en gondole
(Anhang 251)

in der Landschaft der Fall: darum hat sich die neue Kunst am liebsten und auch am organischsten in der Landschaftsmalerei entwickelt. Im allgemeinen erst später, nachdem man die Probleme der Landschaft schon gelöst hatte, ist man dann zu der schwierigeren Bewältigung auch des Malerischen der Innenräume fortgeschritten.

— — — — — — — — — — —

. . . . . Aus unserer bisher gepflogenen Untersuchung geht hervor, daß es sich . . . . . im vollendeten Impressionismus grundsätzlich nur um ein einziges Element handelt: den Reiz belichteter Farbe oder, wie man auch sagen kann, da die Farbe immer belichtet ist, der Farbe schlechthin. Das Bild setzt sich aus besonders unmittelbaren Farbenempfindungen, Farbeneindrücken zusammen, deren Werte auf die Leinwand gebracht sind.

— — — — — — — — — — —

. . . . . Es ist klar, daß die immer feineren Eindrücke des fortgeschrittenen Impressionismus nur von besonders farbenreiz samen Naturen, von „nervösen Malerseelen" empfunden — und vor allem so lebhaft empfunden werden können, daß sie in der malerischen Technik einen ihnen entsprechenden Ausdruck zu erhalten vermögen".

Interessant sind auch die Zeichnungen der Goncourts, die Porträtskizzen der italienischen Reise. Wie die Aquarelle den „licht-farbensinnlichen", so repräsentieren diese Zeichnungen den „geistreich-darstellenden" Impressionismus (Max Liebermann, Hamann 43).



Jules de Goncourt: Portrait de ma personne emmitouflée, en gondole
(Anhang 251)

in der Landschaft der Fall: darum hat sich die neue Kunst am liebsten und auch am organischsten in der Landschaftsmalerei entwickelt. Im allgemeinen erst später, nachdem man die Probleme der Landschaft schon gelöst hatte, [illegible] dann zu der schwierigeren Bewältigung auch des Malerischen der Innenräume fortgeschritten.

— — — — — — — —

. . . . . Aus unserer bisher gepflogenen Untersuchung geht hervor, daß es sich . . . . [illegible] deten Impressionismus grundsätzlich [illegible] ein einziges Element handelt: den [illegible] lichteter Farbe oder, wie man auch sagen [illegible] da die Farbe immer belichtet ist, [illegible] schlechthin. Das Bild setzt sich aus [illegible] mittelbaren Farbenempfindungen Farbe[illegible] sammen, deren Werte auf die Leinwand ge[illegible]

— — — — — — — —

. . . . Es ist klar, daß die immer feineren [illegible] des fortgeschrittenen Impressionismus [illegible] sonders farbenreizsamen Naturen [illegible] „nervösen Malerseelen" empfinden [illegible] allem so leicht empfunden werden können [illegible] der malerischen Technik einen [illegible] sprechenden Ausdruck zu erhalten [illegible]

Interessant sind auch die Zeichnungen [illegible] Goncourts, die Porträtskizzen der italienischen [illegible] Wie die Aquarelle den „licht-farben[illegible] so repräsentieren diese Zeichnungen den [illegible] darstellenden" Impressionismus (Max [illegible] Hamann 43).



Jules de Goncourt: Portrait de ma personne emmitonflée, en gondole
(Anhang 251)

Gleichen Charakter besitzen das *„Portrait de ma personne emmitouflée, en gondole"* (Italie 21, siehe Abbildung) und *„Croquis de Louis Passy et de moi en gondole"* (Italie 51, siehe Abbildung). Sie sind frei von jeder Pedanterie in der Ausführung, — jener „Kunst zu langweilen" (Delacroix, Tagebuch 63) —, wie sie ein gewissenhafter Dilettant für nötig halten würde. Sie stehen aber auch in stilistischem Gegensatz zu den Skizzen eines **Ingres.** Man halte sie z. B. neben eine Zeichnung Ingres', die Meier-Graefe (Entwicklungsgeschichte III 12) wiedergegeben hat. Der Versuch einer Rundung und Durchgeistigung des Gesichtes, wie sie die Skizze Ingres' zeigt, ist nicht gemacht. Es ist überaus interessant, daß nur die Augen, die Brauen und der Mund durch Striche, und die Nase durch zwei Punkte angedeutet sind. So pflegen es viele japanische Stile, besonders das dem europäischen Impressionismus so nahestehende **Ukiyoye** im sogenannten „Hikime-Kagihana" zu tun (vgl. Cohn 79). Es sei darauf hingewiesen, daß Jules in seinen Radierungen die Gesichter in gleicher Weise gab (vgl. z. B. *„l'Abreuvoir" (le Taureau)* de Fragonard, Gaz. B.-A., tome 18, p. 154, Art Qu. II 349, siehe Abbildung).

Die impressionistische Zeichnung **Wilhelm Buschs** erzielt mit dem gleichen Stilprinzip alle Variationen des Gesichtsausdrucks, und die hier wiedergegebenen Karikaturen aus der *„Mangwa"* von **Hokusai** zeigen die stilistische Verwandtschaft des Japaners mit unserm größten Zeichnerhumoristen.

In den obengenannten Bleistiftskizzen von Jules de Goncourt ist das Objekt — die zu porträtieren-



[illegible] de Goncourt: Croquis de Louis [illegible]
et de moi en gondole
(Anhang 251)

[illegible] Charakter besitzen das „Portrait de [illegible] p[illegible], en gondole" (Italie 21, siehe A[illegible] [illegible] Croquis de Louis Passy [illegible] de moi [illegible] [illegible] [illegible] siehe Abbildung). Sie sind frei [illegible] [illegible] in der Ausführung, [illegible] jenem „Kunst [illegible] [illegible] Tagebuch [illegible] wie sie ein ge[illegible] [illegible] für nötig halten würde. [illegible] [illegible] stilistischem Gegensa[illegible] [illegible] Ingres. Man halte sie z. B. neben [illegible] Ingres, die Meier-Graefe (Entwicklungsgeschichte [illegible]) wiedergegeben hat. Der Versuch einer Rundung und [illegible] geistigung des Gesichtes, wie sie [illegible] Skizze Ingres' [illegible] ist nicht gemacht. Es ist überdies interessant, daß [illegible] die Augen, die Brauen und der Mund durch Striche, und die Nase durch zwei Punkte angedeutet sind. [illegible] pflegen [illegible] viele japanische Stil[illegible] besonders das dem europäischen Impressionismus [illegible] nahestehende Ukiyoye im sogenannten „H[illegible]kime Kagihana" zu tun (vgl. Cohn 79). Es sei darauf hingewiesen, daß Jules in seinen Radierungen die Gesichter in gleicher Weise gab (vgl. z. B. „L'Abreuvoir" [illegible] l'Ecureuil de Fragonard, Gaz. B.-A., tome 18, p. [illegible] Art Qu. II 349, siehe Abbildung).

Die impressionistische Zeichnung **Wilhelm Buschs** erzielt mit dem gleichen Stilprinzip alle Variationen des Gesichtsausdrucks, und die hier wiedergegebenen Karikaturen aus der *„Mangwa"* von **Hokusai** zeigen die stilistische Verwandtschaft des Japaners mit unserem größten Zeichnerhumoristen.

In den obengenannten Bleistiftskizzen von Jules de Goncourt ist das Objekt — die zu porträtiere[illegible]



Jules de Goncourt: Croquis de Louis Passy et de moi en gondole
(Anhang 251)

den Personen — in der ungezwungenen Haltung eines vorübergehenden Augenblicks dargestellt. Die Skizze ist so angelegt, daß alles Interesse gleichsam zusammenströmt auf die Figuren und besonders auf die Gesichter. Schon die Linien des Körpers zerfließen und dienen nur dazu, die Umrisse des Körpers in seiner charakteristischen Haltung festzuhalten. Umgebung und Hintergrund sind, weil bedeutungslos, nicht gegeben, die Umrisse der Gondel nur mit wenigen Strichen angedeutet.

Das Ganze ist überhaupt mehr malerisch als zeichnerisch empfunden. Die ganze Skizze wird von einer intensiven Lichtwirkung beherrscht. Die Kern- und Schlagschatten am Körper, der Halbschatten der Gondel sind scharf herausgearbeitet. Um so belichteter erscheinen die dem Sonnenlichte ausgesetzten Teile. Das einfache Stehenlassen der Zeichenfläche gibt eine kräftige Lichtwirkung. Es ist eine Stilgebung ähnlich wie wir sie in **Rembrandts** Radierungen finden. (Vgl. Hamann 223 ff.)

Eine Reihe Skizzen der italienischen Reise sind portraits-types. So hat Jules einige Typen der italienischen Bühne festgehalten, den „stenterello" der florentinischen (Italie 81. 149), den „pulcinella" der neapolitanischen (Italie 231). Wenn man für die Art der Behandlung einen Vergleich ziehen will, so könnte man an **Cézannes** *„Mardi gras"* erinnern (Meier-Graefe, Manet 28/29).

Jules hat sodann eine Anzahl berühmter Kunstwerke, typischer Köpfe usw. skizziert. Alle diese Skizzen bedeuten eine Umsetzung der Originale in den

impressionistischen Stil. So ist in den Aquarellen nach den berühmten Kinderreliefs des **Luca della Robbia**[1]) der Hauptwert auf die Wiedergabe der charakteristischen Haltung der singenden Kinder gelegt — und das ist vorzüglich erreicht.



Jules de Goncourt: „Karikaturen“, nach Leonardo da Vinci
(Anhang 252)

Die Modellierung im Einzelnen, die für den Plastiker notwendig war, ist mit Absicht vernachlässigt. Höchst charakteristisch sind der **Lippische** Frauenkopf (It. 88, siehe Abbildung) und die *„Tête de garçonnet, son masque rejeté sur l'oreille d' après un dessin de* **Longhi** (It. 41, siehe Abbildung). Besonders im ersteren ist mit weni-

---

[1]) *„Enfants de chœur chantant“* (Italie 99).
„Le Plain-Chant“ (ib. 101, siehe die Abbildungen).



Jules de Goncourt: „Le Plain-chant“
Nach einem Relief von Luca della Robbia
(Anhang 254)



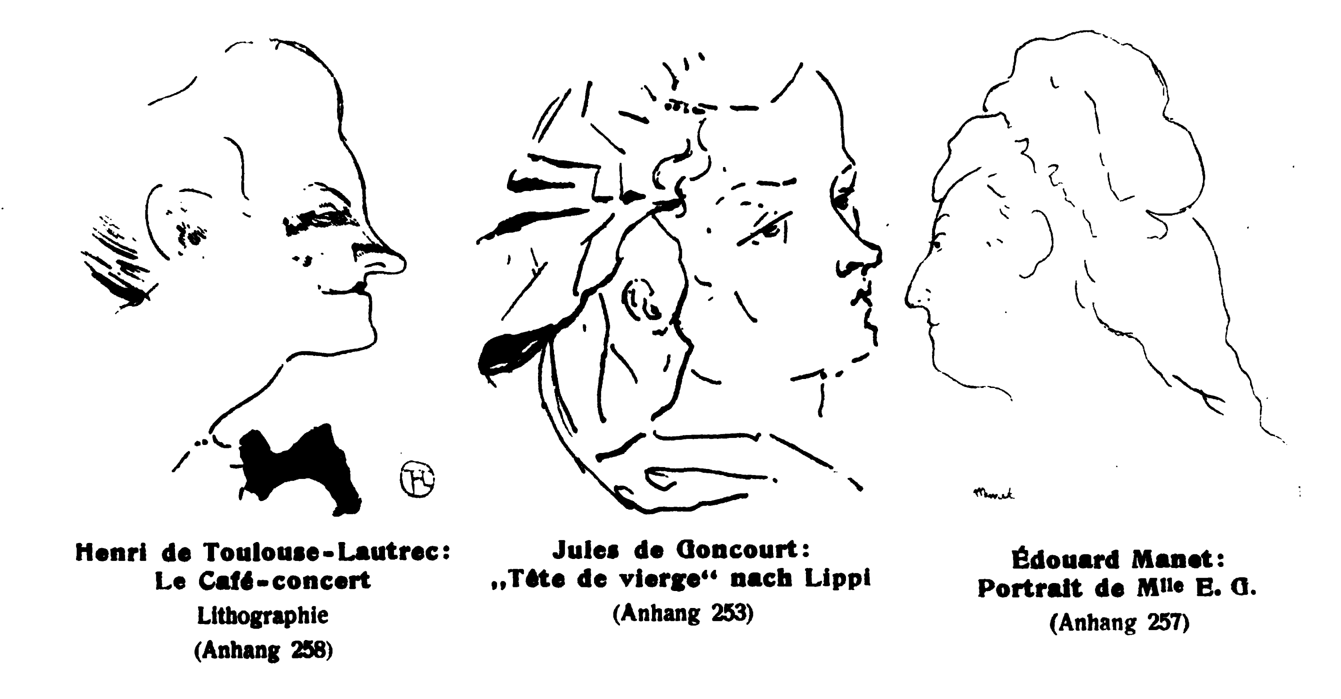
[illegible] court: „Enfants de chœur chantant"
[illegible] einem Relief von Luca della Robbia
(Anhang 254)



Jules de Goncourt: „Le Plain-chant"
Nach einem Relief von Luca della Robbia
(Anhang 254)



Jules de Goncourt: „Enfants de chœur chantant“
Nach einem Relief von Luca della Robbia
(Anhang 254)



Henri de Toulouse-Lautrec:
Le Café-concert
Lithographie
(Anhang 258)

Jules de Goncourt:
„Tête de vierge“ nach Lippi
(Anhang 253)

Édouard Manet:
Portrait de Mlle E. G.
(Anhang 257)

gen Strichen das Wesentliche gegeben, der Typus des Kopfes vollkommen getroffen. Es liegt nahe, hier zum Vergleich an **Manets** Skizze der ***Mademoiselle Eve Gonzalès*** (Bazire 76)[1]) zu denken, oder an seine Skizze Baudelaires zur ***„Musique aux Tuileries"*** (Holitscher 26). Auch an **Toulouse-Lautrec** könnte man hier erinnern (s. die Abbildungen). In ihren „griffonnis à la plume" findet Edmond selbst eine Ähnlichkeit mit den Studien **Hokusais** — seinen



Jules de Goncourt: „Tête d'éphèbe" nach Carpaccio (Anhang 253)

„premières pensées", wie es das 18. Jahrhundert nannte, — die besser als alle Kakemonos und Makimonos das Geheimnis seiner Kunst enthüllen (Hok. 325).

Die Ähnlichkeit des impressionistischen Stiles Europas mit den meisten japanischen Stilen liegt darin, daß sie danach streben, den allgemeinen Umriß, die charakteristische Bewegung festzuhalten.[2]) Dem Europäer, der japanische Bilder oder Holz-

---

[1]) Siehe Abbildung.

[2]) Glänzende und auch von Edmond de Goncourt gerühmte Proben freue ich mich hier wiedergeben zu können. Die Fechter und Akrobaten aus der *„Mangwa"* zeigen am besten

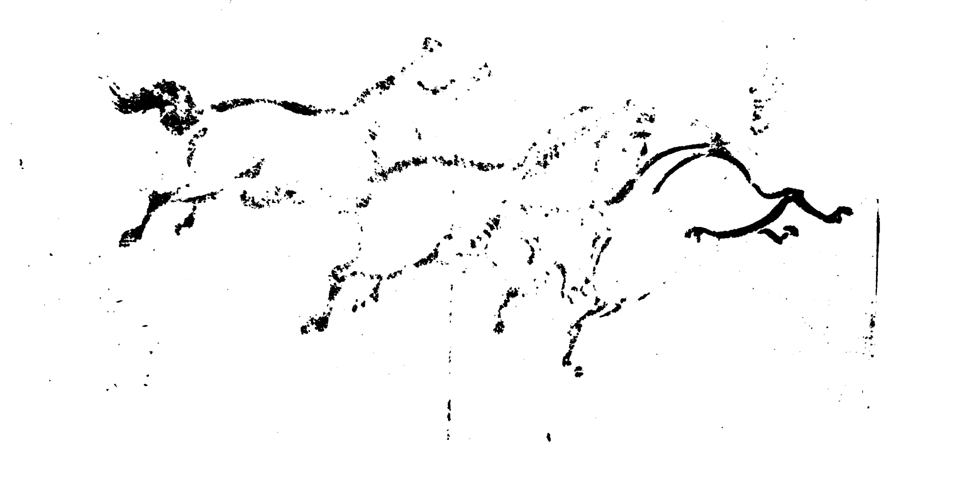
„Sie will lieber unfertig erscheinen, wenn ihr nur der geniale Wurf, die Konzentration in einem glücklichen Moment, der ihr ganz gehört, gelingt" (Meier-Graefe, Manet 18).

Das Fragmentarische, Skizzenhafte, nur Andeutende hat eben für impressionistisches Fühlen einen besonderen Reiz. „Der Impressionismus freut sich an dem unzusammenhängenden, flüchtigen Bilde, dem andeutenden Fragment, das zu benennen und zu verstehen spannender ist, als die keine Rätsel bietende klare Ansicht" (Hamann 42).

Es wäre daher falsch, an impressionistischen Kunstäußerungen den Mangel an Ausführung zu tadeln, wie es so häufig geschehen ist. Man verschließt sich dadurch selbst den Weg zum Genusse und zum Verständnis des Kunstwerkes. Die Absicht des Künstlers aufzudecken, sich in sein Sehen hineinzufühlen und, wenn der Betreffende ein voller Künster ist, etwas von der Notwendigkeit des Geschaffenen zu empfinden, das scheint mir wertvoller als eine nach dem Maßstabe eines „absoluten Schönen" geübte Kritik.



Jules de Goncourt: „Tête de dogaresse", nach Vecellio
(Anhang 251)



[illegible]: Studie aus den „Bildern der 100 Pferde“
(Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett)
(Anhang 252 – 269)

„Sie will lieber unfertig erschein[illegible] nur der geniale Wurf, die Konzentration [illegible] glücklicher Moment, der ihr ganz gehört, g[illegible] Manet 18).

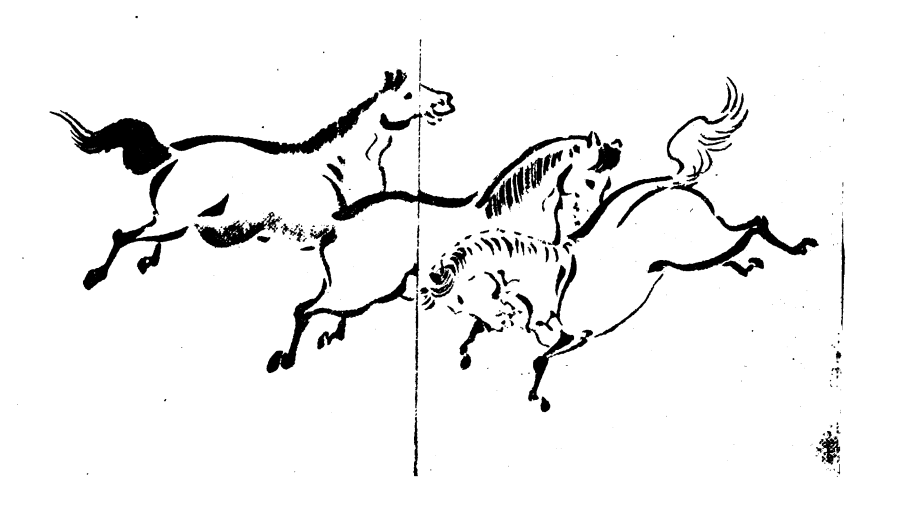
Das Fragmentarische [illegible] zenhaf[illegible] Andeutende hat eben f[illegible] pressionistischen Fühlen einen besonderen Reiz. „[illegible] Impressionismus [illegible] freut sich an dem unzusammenhäng[illegible]n, [illegible] Bilde, dem andeutenden Fragment, das [illegible] zu verstehen spannender ist, als die kei[illegible] klare Ansicht" (Hamann 43).

Es wäre daher falsch, an [illegible] Kunstäußerungen den Mangel an Ausführung zu tadeln, wie es so häufig geschehen ist. M[illegible] verschließt sich dadurch selbst den Weg zum [illegible] und zum Verständnis des Kunstwerkes. Die Absicht des Künstlers aufzudecken, sich in sein Schaffen [illegible] fühlen und, wenn der Betreffende ein [illegible] Künstler ist, etwas von der Notwendigkeit des Geschaffenen zu empfinden, das scheint mir wertvoller als eine nach dem Maßstabe eines „absoluten Schönen" geübte Kritik

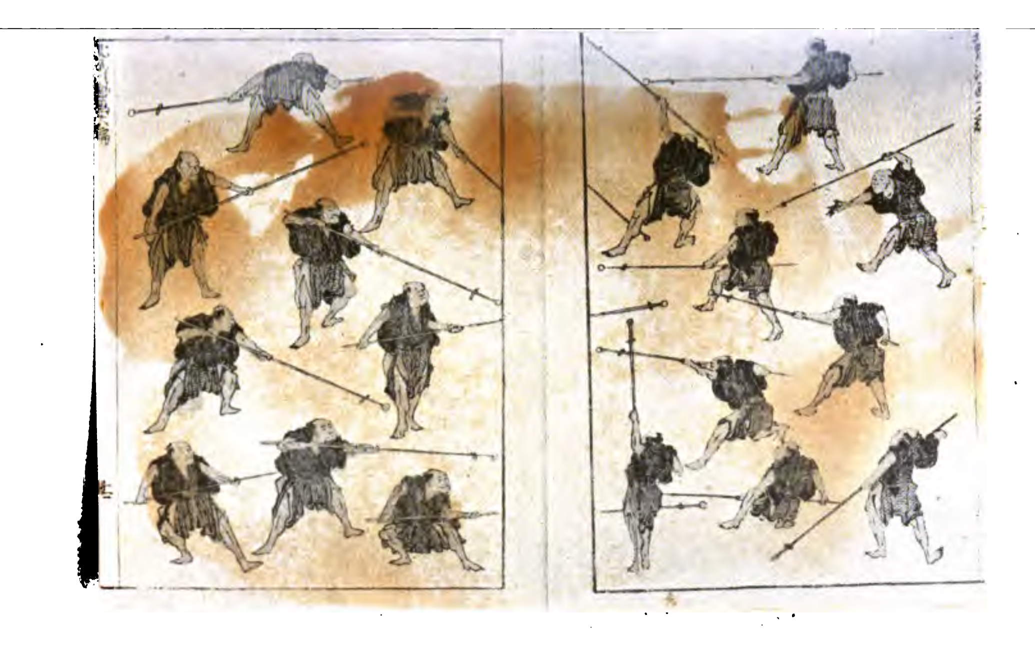


Jules de Goncourt: „Tête de dogaresse", nach Vecellio

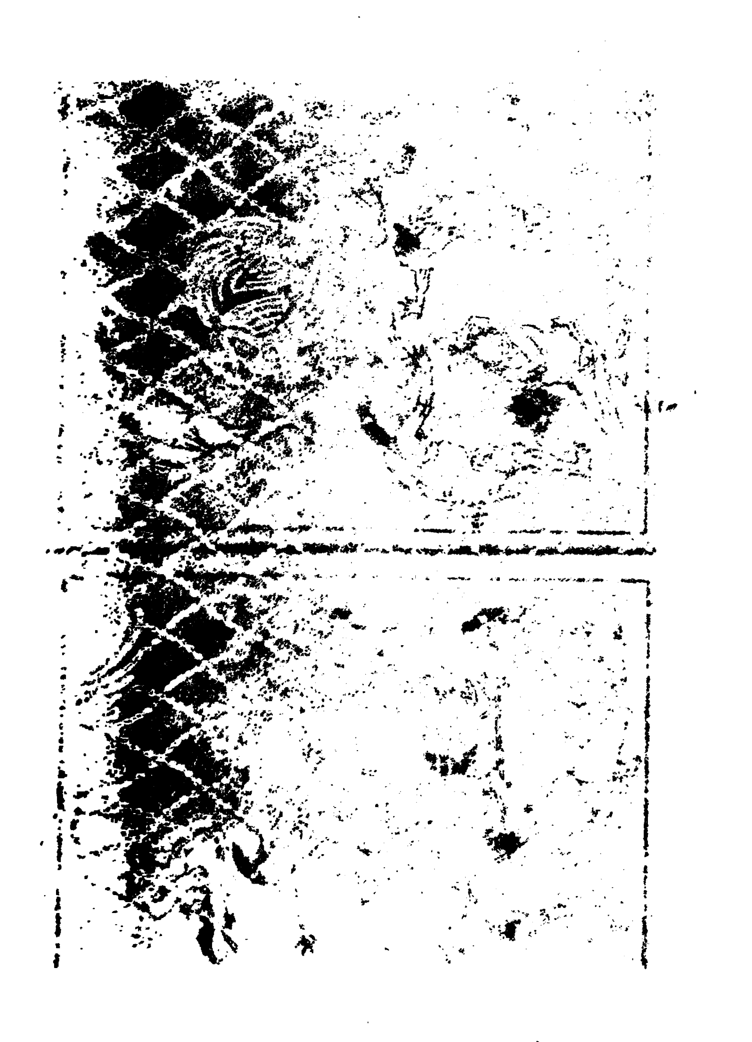
(Anhang 251)



Tanyu: Studie aus den „Bildern der 100 Pferde“
(Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett)
(Anhang 262—269)



Hokusai: Fechter
Aus dem 6. Bande der „Mangwa“ 1816
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 262—269)



(Anhang 262—269)



Hokusai: Akrobaten
Aus dem 8. Bande der „Mangwa“ 1816
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 262—269)



Félix Bracquemond: Edmond de Goncourt
Radierung 1882
(Paris, Musée National du Luxembourg)
(Anhang 270)

V. Die Kunst als Lebenszentrum.

Es ist charakteristisch für das Wesen eines Menschen, mit welchen Anforderungen er an das Leben herangeht. Jeder wird auf seine Weise Wert und Unwert verteilen. Lebensgestaltung, Lebenswertung scheiden die Stände voneinander, sie trennen auch Völker und Zeiten. Der schaffende Künstler, sei er Dichter, Maler oder Musiker, wird stets die ästhetischen Werte im Leben betonen, aber es zeigen sich auch in der Lebensführung der Künstler große Unterschiede, besonders in einer differenzierten Kultur wie der modernen. Die Goncourts haben über ihre Lebensführung viel nachgedacht, und manche wertvolle Bemerkung ist uns überliefert. Ihr Leben bestätigt in der Tat ihre Worte:

„Je crois que depuis le commencement du monde, il n'y a guère eu de vivants aussi engloutis, aussi abîmes que nous dans les choses de l'art et de l'intelligence. Là où ça fait défaut, il nous manque quelque chose comme la respiration. Des livres, des dessins, des gravures bornent l'horizon de nos yeux. Feuilleter, regarder, nous passons notre existence à cela. *Hic sunt tabernacula nostra.* Rien ne nous en tire, rien ne nous en arrache. Nous n'avons aucune des passions qui sortent l'homme d'une bibliothèque, d'un musée, — de la méditation, de la contemplation, de la jouissance d'une idée ou d'une ligne ou d'une coloration.



[illegible] [illegible] Edmond [illegible] [illegible]

[illegible], 1882

[illegible] Musée National du Luxembourg

(Anhang [illegible])

V. Die Kunst als Lebenszentrum.

Es ist charakteristisch für das Wesen eines Menschen, mit welchen Anforderungen er an das Leben herangeht. Jeder wird auf seine Weise Wert und Unwert verteilen. Lebensgestaltung, Lebenswertung scheiden die Stände voneinander, sie trennen auch Völker und Zeiten. Der schaffende Künstler, sei er Dichter, Maler oder Musiker, wird stets die ästhetischen Werte im Leben betonen, aber es zeigen sich auch in der Lebensführung der Künstler große Unterschiede, besonders in einer differenzierten Kultur wie der modernen. Die **Goncourts** haben über ihre Lebensführung viel nachgedacht, und manche wertvolle Bemerkung ist uns überliefert. Ihr Leben bestätigt in der Tat ihre Worte:

„Je crois que depuis le commencement du monde, il n'y a guère eu de vivants aussi engloutis, aussi abîmes que nous dans les choses de l'art et de l'intelligence. Là où ça fait défaut, il nous manque quelque chose comme la respiration. Des livres, des dessins, des gravures bornent l'horizon de nos yeux. Feuilleter, regarder, nous passons notre existence à cela. *Hic sunt tabernacula nostra.* Rien ne nous en tire, rien ne nous en arrache. Nous n'avons aucune des passions qui sortent l'homme d'une bibliothèque, d'un musée, — de la méditation, de la contemplation, de la jouissance d'une idée ou d'une ligne ou d'une coloration.

L'ambition politique, nous ne la connaissons pas, l'amour n'est pour nous, selon l'expression de Chamfort, que «le contact de deux épidermes»" (II 6).

„. . . il ne faut mourir pour aucune cause, vivre avec tout gouvernement qui est, quelque antipathique qu'il vous soit, et ne croire rien qu'à l'art et ne confesser que la littérature. Tout le reste est mensonge et attrape-nigauds" (II 84).

Ehrliche Überzeugung hat ihnen diese Sätze in die Feder getrieben.

Und nun wollen wir hören, was ein moderner Dichter und Essayist, **Hermann Bahr**, „der hervorragendste impressionistische Kritiker Deutschlands", wie ihn R. M. Meyer nennt, (19. Jh. 3. Aufl. 720), über die Lebensführung der Goncourts sagt:

„Spricht man von den Goncourts, so verbeugt sich unsere Stimme und wir zagen um die rechten Worte der innigsten Verehrung. Uns sind sie teuer und wie edlere Wesen, weil sie niemals zu den schlechten Sitten der Zeit herabgestiegen sind, sondern die Würde der Kunst in den reinsten Händen gehalten haben. Ein Beispiel, das den Strebenden erbauen, den Strauchelnden bekräftigen kann, wird ihr wahrhaftes, priesterliches Leben immer sein. Niemals ist es getrübt worden. Ihm wollen wir nachfolgen!" (Bildung 60).

Das sind wichtige Worte für den Kulturhistoriker unserer Zeit. Wer ist das „Wir", in deren Namen Hermann Bahr redet? Es ist eine Künstlergeneration, die, ohne Schranken der Nationalität,[1]) ein neues Menschen-

[1]) Vgl. **Lamprecht**, S. 4: „Die neue Kulturentwicklung ist ein Gemeingut der europäischen Völkerfamilie".

tum mit einem selbstgeschaffenen Lebensideal vertritt, eine Menschheit, deren höchstes Ziel es ist, ihr Leben künstlerisch zu gestalten, das Leben ganz mit Kunstgenüssen zu erfüllen. **Richard Hamann** sieht auch dieses Bestreben als eine Seite impressionistischer Kultur an (S. 178). Es ist in der Tat der Fall, daß Ästhetizismus mit dem Impressionismus unserer Tage zusammengeht.

1. Wir haben schon in der Einleitung hervorgehoben, daß die Goncourts, trotz ihrer vielseitigen Tätigkeit, nie einen Beruf ausgeübt haben, wie es doch bei vielen Dichtern der Fall war, wie ihn auch ein Goethe mit peinlicher Gewissenhaftigkeit erfüllte. Ihnen fehlte überhaupt jedwede pflichtgemäße Tätigkeit, sie lebten nur sich selbst, ihrer Produktion.

Über Politik haben sie sich an vielen Stellen abfällig geäußert. Sie sahen im politischen Leben nur „des phrases menteuses, des mots sonores, des blagues" (II 83) — eine große Korruption. Den Politiker hassen sie ebenso wie ihr Freund Gavarni (Gavarni 348). Fragen allgemeineren Interesses stehen sie, wie Gautier, gleichgültig gegenüber, „ainsi qu'à des choses inférieures" (II 120). Nie in seinem Leben hat Edmond gewählt (VIII 12), „intéressé seulement par la littérature et non par la politique". Die Goncourts zeigen dieselbe Gleichgültigkeit gegen die Fragen des öffentlichen Lebens, die vielen Modernen eigentümlich ist: „der theoretische und praktische Anarchismus ist die Begleiterscheinung des Impressionismus und die eigentlich moderne politische Gesinnung" (Hamann 150). Die reale Notwendigkeit eines Gemeinlebens im

Staate kommt ihnen nicht zum Bewußtsein. Für Fragen der Volkswirtschaft z. B. haben sie weder Interesse noch Verständnis.

Ihr Staatsideal erscheint als ein aristokratisch-individualistisches, wenn sie eine Forderung erheben wie die folgende: „Dans notre *Rêve d'une Dictature* nous demandons une dotation de cent mille francs pour les grands inventeurs, les grands écrivains, les grands artistes" (I 112).

Diese, die schöpferischen Menschen, sind für sie die wirklich wertvollen Menschen im Staate, nicht die Vielzuvielen. Die Republik ist ihnen daher auch „ce mensonge de la fraternité universelle des hommes" (III 262). Sie träumen von einer „société qui serait une aristocratie, mais une aristocratie de capacités, ouverte au peuple, se renouvelant et se recrutant largement jusque dans les intelligences ouvrières" (Id. 104). Diesen positiven Ansätzen steht aber zuviel Negatives gegenüber: die Abneigung, in das öffentliche Leben tätig einzugreifen, die Scheu vor dem Alltag.

2. In ihrem Verhältnis zu Liebe und Ehe erweisen sich die Goncourts als durch und durch ästhetizistisch empfindende Naturen. Liebe außerhalb des sinnlichen Begehrens erscheint ihnen als verboten für den Künstler. So bekennt Charles Demailly:

„L'amour est la poésie de l'homme qui ne fait pas de vers, l'idée de l'homme qui ne pense pas, et le roman de l'homme qui n'écrit pas . . . Il est l'imagination de l'homme positif, sérieux, de l'homme de prose, de l'homme d'affaires, épicier ou homme d'État, autour d'un corps ou d'une robe . . . Mais pour l'homme de pensée, qu'est-il?"

— „Le rêve“ wird ihm zur Antwort (C. D. 203).

„. . . malheureusement, le mariage nous est défendu . . . parce que nous ne pouvons faire des maris . . . Un homme qui passe sa vie à attraper des papillons dans un encrier est un homme hors la loi sociale, hors la règle conjugale . . . D'ailleurs, le célibat est nécessaire à la pensée“ (C. D. 201).

Die ausführliche Begründung dieses Standpunktes ist in „Manette Salomon“ enthalten (S. 140 f.). Auch **Coriolis** ist entschlossen, auf eine Ehe zu verzichten. Die Ehe mit Manette führt auch seinen Untergang herbei.

„Coriolis s'était promis de ne pas se marier, non qu'il eût de la répugnance contre le mariage; mais le mariage lui semblait un bonheur refusé à l'artiste. Le travail de l'art, la poursuite de l'invention, l'incubation silencieuse de l'œuvre, la concentration de l'effort lui paraissaient incompatibles avec la vie conjugale, aux côtés d'une jeune femme caressante et distrayante, ayant contre l'art la jalousie d'une chose plus aimée qu'elle . . . . essayant de reprendre à tout moment l'époux et l'homme dans cet espèce de sauvage et de monstre social qu'est un vrai artiste.

Selon lui, le célibat etait le seul état qui laissât à l'artiste sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience . . . Et au bout du mariage, il y avait encore la paternité qui, pour lui, nuisait à l'artiste, le détournait de la production spirituelle . . . Enfin, il voyait toutes sortes de servitudes, d'abdications et de ramollissements pour l'artiste, dans cette félicité bonasse du ménage, cet état doux, lénitif, cette atmosphère émolliente où se détend la fièvre nerveuse et où s'éteint la fièvre qui fait créer. Au mariage, il eût presque préféré, pour un tempérament d'artiste, une de ces passions violentes, tourmentées, qui fouettent le talent et lui font quelquefois saigner des chefs-d'œuvre.

En somme, il estimait que la sagesse et la raison étaient de ne demander que des satisfactions sensuelles à la femme, dans des liaisons sans attachements, à part du sérieux de la vie, des affections et des pensées profondes, pour garder, réserver, et donner tout le dévouement intime de sa tête, toute l'immatérialité de son cœur, le fond d'ideal de tout son être, à l'Art, à l'Art seul."

Solange aber Manette nur seine Mätresse ist und ihren Wunsch, den Bund zu einem ehelichen zu machen, noch nicht durchgesetzt hat, solange ist der Künstler Coriolis noch frei und ungehemmt in seinem Schaffen (M. S. Kap. LXV,[1]) S. 218 ff.).

Denn „sans éducation, Manette avait la pure ignorance de l'enfant, de la femme de la rue et du peuple". Obwohl sie als Modell künstlerischen Regungen durchaus zugänglich ist, vermag sie doch nicht dem Künstler in die geheimsten Regungen seiner Seele zu folgen, sie versucht es auch gar nicht. Eben das verleiht aber dem Künstler seine Selbstsicherheit, seine Autorität. Dagegen die Halbheit und Unsicherheit einer Gattin, die ihm

---

[1]) Der Keim zu diesem Kapitel liegt in einer Tagebuchnotiz (I 187): „Il faut à des hommes comme nous, une femme peu élevée, peu éduquée, qui ne soit que gaieté et esprit naturel, parce que celle-là nous réjouira et nous charmera ainsi qu'un agréable animal auquel nous pourrons nous attacher. Mais que si la maîtresse a été frottée d'un peu de monde, d'un peu de littérature, et qu'elle veuille s'entretenir de plain-pied avec notre pensée et notre conscience du beau, et qu'elle ait l'ambition de se faire la compagne du livre en gestation ou de nos goûts; elle devient pour nous insupportable comme un piano faux, — et bien vite un objet d'antipathie."

auf seinem Wege zu folgen suchen würde und doch nicht könnte, würde den Künstler lähmen. „Aux maladresses dont ne manquerait pas de les blesser une femme élevée, ils préfèrent le silence de bêtise d'une femme inculte" (M. S. 218).

Freilich, das Problem der Künstlerehe ist mit dieser negativen Lösung nicht abgeschlossen. Es ist die Lösung, wie sie nur für den Künstler gegeben ist, dessen Typus die Goncourts selbst repräsentieren, für den Impressionisten und Ästhetizisten. Für diesen Typus ist aber auch in M. S. das Problem zum erstenmal gestellt.

Beispiele aus der Literatur aller Zeiten zeigen aber, daß der Künstler gerade durch die Ehe mit einem gleichgestimmten Wesen eine erstaunliche Lebenssteigerung erfahren kann.

Das Wesen des Ästhetizismus ist es, alle Dinge nicht in ihrer lebendigen Beziehung zum eigenen Ich, sondern in der isolierten Form des Kunstwerks zu betrachten. So sagt Hamann (S. 179): „Das Kunstwerk ermöglicht schließlich auch die Form des Daseins, die der reinste und zarteste Ästhetizismus annimmt, nämlich bloß zuzuschauen, nichts zu wollen von den Dingen, auf alles Handeln überhaupt zu verzichten, und nur mit der Phantasie das Leben der Menschen und Dinge mitzuerleben, das Leben allen anderen zu überlassen, selbst nur mit ästhetischem Nachfühlen aus der Ferne daran teilzunehmen." Dieses Lebensideal des ästhetizistischen Künstlers hat Jules einmal in einem Brief an Aurélien Scholl gezeichnet:

„Poussez-vous avec courage dans quelque grande machine; oubliez avec la plume. Faites-vous un beau jardin d'imagination, déliez-vous de votre vie le plus possible, vivez un roman que vous écrirez.

Je crois que c'est une providence, que nous autres malades, maudits et meurtris, nous puissions, au-dessus des choses et des faits, monter et nous asseoir dans une œuvre, un rêve, un château en feuilleton fait de musique et de mots, et peuplé d'idées volantes . . ." (L. 139).

Bei **Charles Demailly** besonders finden wir jenes rein ästhetische Genießen des Lebens als Kunstwerk. Er, der Dichter, ist nur der Zuschauer, der die Vorgänge des Lebens wie auf einer Bühne vor sich abspielen sieht. Das Eigentümliche ist, daß er selbst auf dieser Bühne auftritt.

„Est-ce qu'il y a place pour l'homme dans un homme de lettres?" fragt Charles (C. D. 203). Er führt das Beispiel des Theaterkritikers an, der ernsthaft, impassible, wie aus Marmor, den Vorgängen auf der Bühne folgt, nur hört und sieht, und am nächsten Tag das Stück dem Publikum erzählt:

„L'homme de lettres me fait tout à fait cet effet-là; seulement la pièce qu'il écoute et regarde, c'est sa vie. Il s'analyse quand il aime, et, quand il souffre, il s'analyse encore . . . Nous ne vivons que nos livres . . . D'autres disent: Voilà une femme! Nous disons: voilà un roman!" (C. D. 203.)

Mit seiner Gattin führt Charles das Leben des Dichters mit seinem Werke. Er sieht in ihr nicht mehr das Wesen von Fleisch und Blut, sondern die Heldin seines Dramas, wie sie in seiner Phantasie lebt:

„L'amour de Charles . . . était un amour de tête. Il aimait peut-être plus encore en auteur qu'en amoureux. C'était moins la femme qui lui parlait dans cette femme que l'actrice. Marthe était pour lui la forme vivante et la vie charmante de son idée; elle était le rôle même qu'il avait caressé dans sa pièce et cherché *con amore*. Elle était son imagination personnifiée, sa création traduite et glorifiée en une créature, le corps et l'âme de son œuvre. Elle n'était plus Marthe, elle était Rosalba, elle était son héroïne, la jeune fille de sa pièce, la bien-aimée de son esprit" (C. D. 208).

An einer andern Stelle, in einem Brief an seinen Freund Chavannes, sagt Charles:

„Je ne suis plus un mari, je suis un public, je juge. J'analyse ma femme froidement, aussi froidement que la femme d'un autre. Je la regarde, je la vois comme si j'avais devant les yeux la coupe morale de son être" (C. D. 297.)

Das Ergebnis ist eine Analyse, die ihm in erschreckender Deutlichkeit die Hohlheit und Banalität im Wesen seiner Gattin vor Augen führt. Aber es ist bezeichnend, daß Charles nicht ethische, seelische Qualitäten in ihr zu entdecken sucht, sondern nur ästhetische:

„. . . ma femme est bête, mon cher ami . . . Son esprit est un rendez-vous de banalités, de pensées communes et publiques, de moulées superstitions bourgeoises, d'idées qu'on pourrait dire surmoulées, de préjugés épidémiques, cette terrible sottise enfin, la plus impatientante de toutes, la sottise éduquée et façonnée, l'ignorance acquise. Par exemple, elle ne croira pas . . . qu'une comète annonce la fin du monde; elle ne croira pas aux tireurs de cartes; mais elle croira aux journaux, elle croira à ce qui est imprimé; elle croira au génie d'un homme qui fait des annonces, à l'esprit

d'un autre qui a des amis; elle croira qu'il n'y a que les gens riches pour avoir du goût et de belles choses; ... que jamais on n'a fait aussi bien les meubles de Boule que maintenant" (C. D. 298 f.).

Auf den Mangel an Originalität des Empfindens und der Sprache bezieht sich das folgende:

„Elle aura des adjectifs qu'elle mettra à tout, des épithètes toutes faites, comme la sauce brune et la sauce blanche des restaurants, et dont elle usera à satiété ... Vous savez, mon ami, l'horreur qu'a tout homme, dont le cœur et l'esprit sont un tant soit peu bien plantés, pour les sentiments serinés et les phrases stéréotypées. Eh bien, ma femme dira, que sais-je? elle dira d'un mauvais vaudeville: *Il y a du cœur et de la jeunesse dans cette œuvre ...*, d'un tableau: *Cela a du style ...* Elle aura ces mots, ces phrases de fabrique qui traînent dans le feuilleton, le livre, la pièce ... des redites, rien que des redites, un rôle, rien qui soit d'elle, rien qui soit l'individualité de son cœur et de son intelligence!" (C. D. 299).

Charles findet in ihr einen Widerspruch zwischen geheuchelter Sensibilität und wirklicher Stumpfheit der Sinne:

„Vous lui voyez des grimaces, des mines, des comédies de délicatesse, des prétentions à être difficile, dégoûtée: elle ne sentira ni un poisson qui n'est plus de la première fraîcheur, ni un œuf qui n'a plus son lait, ni du beurre qui a trois jours: c'est un rien cela, et c'est toute ma femme." (C. D. 300.)

Es fehlt ihr die ästhetische Natur, das spezifisch Weibliche. Selbst durch ihre Kunst läßt sie sich nicht begeistern:

„Et toujours dans le faux, remarquez cela, mon ami! Vous parle-t-elle, vous encourage-t-elle, vous caresse-t-

elle, vous console-t-elle? C'est toujours dans une note fausse . . . Et puis, pas une foi, pas une croyance dans tant de crédulités! Je ne suis pas Mahomet: je ne lui demande pas de croire à moi: mais son art au moins . . . Son art, mon ami! elle l'exerce comme une jolie femme, rien de plus. La musique? elle joue du piano, — et c'est tout. Rien qui la remue, qui la touche, qui l'émeuve, qui l'attendrisse, qui désarme seulement son caractère. La voici ici, à la campagne; elle voit cela comme elle verrait un musée de paysages: elle regarde comme on baîlle. Vous savez pourtant, mon ami, que je ne suis pas bien exigeant sur cet article-là; je ne professe pas un bien grand enthousiasme pour la nature; mais, que diable! elle est femme, elle!" (C. D. 301 f.).

So bestätigt sich für Charles die Erkenntnis, die er schon früher gefunden hatte (C. D. 255):

> Moi qui avais espéré l'émotion simultanée, l'impression partagée des choses de la vie, une impression commune et parallèle du monde extérieur sur l'intérieur, que chacun porte en soi! Elle est aveugle à ce que je vois, sourde à ce que j'entends, froide à ce que j'applaudis, morte à mes admirations . . . Et tout dans cette femme, jusqu'à la femme physique! . . . ses sens sont des parvenus: ils vont à la dorure, au luxe qui crie, aux fleurs qui sentent . . . Et son cœur? — disait Charles au bout de son monologue. — Ah! son cœur . . . je ne sais pas . . . (C. D. 255).

Mit dieser vernichtenden Kritik und der Einsicht, daß Marthe ihn nicht mehr liebt, ist für Charles Demailly die Ehe zerstört: „Pour moi, l'adultère existe du jour où la femme ne vous aime plus" (C. D. 303).

In die Person des **Charles Demailly** und auch in die des **Coriolis** haben die **Goncourts**, wie schon oben gesagt, ihre eigene Natur gelegt. Das Problem der Künstlerehe lösen sie in der Weise, wie sie es als ästhetizistisch emp-

findende Menschen an sich selbst erfahren haben würden, wenn sie nicht in der richtigen Erkenntnis ihrer Natur Ehelosigkeit vorgezogen hätten. Die Reibung des sinnlich überaus fein organisierten, intellektuell hochstehenden, krankhaft sensiblen Künstlers mit einem dummen, unsinnlich, nicht ästhetisch empfindenden Wesen hemmt sein Künstlertum und zerstört seine seelische Organisation, die Quelle seiner Schaffenskraft.

Zum gleichen Schluß, daß für den Künstler die Ehe unmöglich ist, kommt auch **Zolas** „l'Œuvre". Aber der Konflikt entsteht hier auf andere Weise. Hier ist es der Gatte, der allmählich vom Künstler in sich überwunden wird. Der Augenblick der Vernichtung des Eheglückes ist der, wo er den Leib seiner Gattin nicht mehr mit den Augen des Liebenden, sondern nur mit Künstleraugen anbetet (Œuvre 322). In C. D. und M. S. wird das Künstlertum des Mannes durch die lähmenden Einflüsse der Gattin gebrochen, in „l'Œuvre" trägt dieses selbst die Schuld am Untergang.

Die Einsicht, daß diese Lebenserfahrung der Ehe ihnen nur eine Enttäuschung bringen würde, hat die Goncourts vor solchem Schicksal bewahrt. Sie bleiben im Leben das, was ihnen ihr Künstlertum, wie sie es fassen, auferlegt, „des analystes, des observateurs". Daß sie in dieser passiven Rolle, die sie den Lebensereignissen gegenüber spielen, nicht glücklich sind, ist zu verstehen. Sie sind matt, resigniert, traurig, voll des Pessimismus ihrer Zeit, aber auch voll der inneren Heiterkeit des unbeteiligten, über der Sache stehenden Beschauers:

„Tous les observateurs sont tristes, et doivent l'être. Ils regardent vivre. Ils ne sont pas des acteurs, mais des témoins de la vie. De tout, ils ne prennent rien de ce qui trompe ou de ce qui grise. Leur état normal est la sérénité mélancolique" (III 10).

3. Beruf und Ehe, diese beiden tiefgreifendsten Beziehungen des Menschenlebens, fehlten den Goncourts. Auch sonst hatten sie, wie sie selbst sagen, keine der Leidenschaften, die sie aus der Bibliothek oder aus dem Museum hinwegziehen würden, hinwegziehen vom rein ästhetischen Genießen des Lebens, „de la jouissance d'une idée ou d'une ligne ou d'une coloration" (II 6). So widmen sie ihre ganze Kraft der Kunst.

Rémonville in C. D., der Freund, mit dem Charles die meisten Berührungspunkte, eine Geistesverwandtschaft findet (C. D. 174), ist der Vertreter dieser Lebensführung. Unter ihm verbirgt sich der beste Freund der Goncourts, **Saint-Victor,** sie haben aber auch in ihm den Typus des Journalisten gezeichnet (S. 174), den sie selbst einst vertraten. Seine Stellung zur Kunst schildern sie:

„Rémonville aimait l'Art. Le Beau était sa foi comme il était sa conscience. Une belle toile, un beau marbre, une belle ligne, tout ce monde de matière pliée par l'homme à sa volonté et à son génie, faisaient son étude la meilleure et ses plus chères voluptés. Le rayon d'un Rembrandt, l'ensoleillement d'un Claude Lorrain, le sourire de la Monna Lisa, la terreur de Michel-Ange, et Rubens, et Véronèse, les primitifs et les décadents, les Memling et les Longhi, les graveurs, de Marc-Antoine à Goya, et les dessins, confidences des tableaux, jusqu'aux sanguines de Watteau et aux papiers bleus de Prudhon, voilà ce qui faisait sa compagnie, ses familiers, ses enchantements" (C. D. 176).

Hier sprechen die Goncourts selbst; nur wenn sie dann Rémonville als Verehrer der Antike und des Stoizismus anführen, folgen sie ihm nicht. Die Kunst wird ihnen zum „pain quotidien“ (C. D. 176.) Sie erreichen damit das, was dem modernen Menschen vorschwebt, „die Gnade jener seligen Augenblicke ins tägliche Leben einzuleiten“ (Bahr, Bildung. Zueignung an Seine Königl. Hoheit Ernst Ludwig, Großherzog v. Hessen und bei Rhein).

Auf dieser Neigung bauten sie ihr Leben auf.

Das kleine, ererbte Vermögen, das ihnen ein sorgenfreies Leben gestattete, wußten sie „mit epikuräischer Weisheit“ (Peterssen 683) zu verwenden. Für ihr Bedürfnis nach künstlerischen Genüssen genügte es nicht, die Sammlungen und Museen zu studieren. Sie wollten das Kunstwerk in näherer Umgebung haben. Sie wurden zu Sammlern. Sie kauften den objet d'art in allen seinen Formen, die seltene Handzeichnung wie das kostbare Porzellan, das japanische Album wie das Gobelin.

In **Edmond** erwachte schon früh die Leidenschaft des Sammlers:

„Je sortais du collège. J'avais 1,200 francs pour m'habiller et le reste. L'objet d'art de 50 francs était pour moi la commode d'un million pour M. de Rothschild“ (Maison I 184).

Ein Erlebnis aus dieser Zeit ist ihm in lebhafter Erinnerung. Eine wunderbare, mit Amoretten wie übersäte Montgolfière des **Clodion** erweckte seine Sehnsucht. Er beteiligt sich an der Auktion:

„La terre cuite était à 200 francs: je la poussai, avec les émotions d'un homme qui ne sait pas comment il payera, à 500 francs. Il y eut une timide enchère, et j'eus la percep-



La Tour: Masque de l'abbé Raynal
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 236—242)

tion qu'à 520 francs la terre cuite était à mo[illegible] mais, [illegible] voulez-vous? l'acheteur d'objets d'art à 50 francs prit peur [illegible] se détourna du clignement d'œil de Jean." (Maison I 165)

Die tieferen Gründe der b i b e l o t e r i e, in de[illegible] mond sich mit einem weit und lange verbreiteten Z[illegible] geschmack im Einklang befindet, entwickelt er selbst [illegible] dem „Preambule" der „M a i s o n d' [illegible] A [illegible] 1—3):

„La vie d'aujourd'hui est une vie de combat[illegible] demande dans toutes les carrières une concentration, [illegible] un travail qui, en son foyer enferment l'homme, d[illegible] s t e n c e n'est p l u s e x t é r i e u r e c o m m e [illegible] s i è c l e, n'est plus papillonnante parmi la société [illegible] dix - sept ans jusqu'à sa mort. De notre [illegible] encore dans le monde, mais toute la vie ne s'y [illegible] et le *chez-soi* a cessé d'être l'hôtel garni où l'on [illegible] que coucher. D a n s c e t t e v i e a s s i s e a [illegible] f e r, r e n f e r m é e s é d e n t a i r e, l a c r é a t [illegible] m a i n e, e t l a p r e m i è r e v e n u e, a é t é [illegible] v o u l o i r l e s q u a t r e m u r s d e s o n *home* [illegible] p l a i s a n t s, a m u s a n t s a u x y e u x; e t [illegible] e t c e d é c o r d e s o n i n t é r i e u r, e l l [illegible] e t t r o u v é n a t u r e l l e m e n t d a n s l'o b j e t [illegible] o u d a n s l'o b j e t d'art i n d u s t r i e l, [illegible] s i b l e a u g o û t d e t o u s. Du même coup ces [illegible] moins mondaines amenaient u n a m o i n d r i s s e [illegible] r ô l e d e l a f e m m e d a n s l a p e n s é e m a s [illegible] elle n'était plus pour nous l'occupation galante de [illegible] existence, cette occupation qui était autrefois la [illegible] plus grand nombre, et, à la suite de cette mo[illegible] les mœurs, il arrivait ceci: c'est que l' i n t é r ê t [illegible] s'en a l l a n t d e l'ê t r e c h a r m a n t, s e r [illegible] g r a n d e p a r t i e s u r l e s j o l i s o b j e t s [illegible] d o n t l a p a s s i o n r e v ê t u n p e u d e [illegible] e t d u c a r a c t è r e d e l'a m o u r. Au XVIIe si[illegible] pas de *bibeloteurs* jeunes: c'est là la différence [illegible]



Fragonard: l'Abreuvoir (le Taureau)
Radierung von Jules de Goncourt
(Anhang 228)

tion qu'à 520 francs la terre cuite était à moi; mais, que voulez-vous? l'acheteur d'objets d'art à 50 francs prit peur et se détourna du clignement d'œil de Jean." (Maison I 185).

Die tieferen Gründe der bibeloterie, in der Edmond sich mit einem weit und lange verbreiteten Zeitgeschmack im Einklang befindet, entwickelt er selbst in dem „Préambule" der „Maison d'un Artiste" (I 1—3):

„La vie d'aujourd'hui est une vie de combattivité; elle demande dans toutes les carrières une concentration, un effort, un travail, qui, en son foyer enferment l'homme, dont l'existence n'est plus extérieure comme au XVIIIe siècle, n'est plus papillonnante parmi la société depuis ses dix-sept ans jusqu'à sa mort. De notre temps on va bien encore dans le monde, mais toute la vie ne s'y dépense plus, et le *chez-soi* a cessé d'être l'hôtel garni où l'on ne faisait que coucher. Dans cette vie assise au coin du feu, renfermée, sédentaire, la créature humaine, et la première venue, a été poussée à vouloir les quatre murs de son *home* agréables, plaisants, amusants aux yeux; et cet entour et ce décor de son intérieur, elle l'a cherché et trouvé naturellement dans l'objet d'art pur ou dans l'objet d'art industriel, plus accessible au goût de tous. Du même coup, ces habitudes moins mondaines amenaient un amoindrissement du rôle de la femme dans la pensée masculine; elle n'était plus pour nous l'occupation galante de toute notre existence, cette occupation qui était autrefois la carrière du plus grand nombre, et, à la suite de cette modification dans les mœurs, il arrivait ceci: c'est que l'intérêt de l'homme, s'en allant de l'être charmant, se reportait en grande partie sur les jolis objets inanimés dont la passion revêt un peu de la nature et du caractère de l'amour. Au XVIIe siècle il n'y a pas de *bibeloteurs* jeunes; c'est là la différence des deux



Fragonard: l'Abreuvoir (le Taureau)
Radierung von Jules de Goncourt
(Anhang 228)

siècles. Pour notre génération, la *bricabracomanie* n'est qu'un bouche-trou de la femme qui ne possède plus l'imagination de l'homme, et j'ai fait à mon égard cette remarque, que, lorsque par hasard mon cœur s'est trouvé occupé, l'objet d'art ne m'était de rien.

Oui, cette passion devenue générale, ce plaisir solitaire auquel se livre presque toute une nation, doit son développement au vide, à l'ennui du cœur, et aussi, il faut le reconnaître, à la tristesse des jours actuels, à l'incertitude des lendemains, à l'enfantement, les pieds devant, de la société nouvelle, à des soucis et à des préoccupations qui poussent comme à la veille d'un déluge, les désirs et les envies à se donner la jouissance immédiate de tout ce qui les charme, les séduit, les tente: l'oubli du moment dans l'assouvissement artistique.

Ce sont ces causes, et incontestablement l'éducation de l'œil des gens du XIX[e] siècle, et encore un sentiment tout nouveau, la tendresse presque humaine pour les *choses*, qui font, à l'heure qu'il est, de presque tout le monde, des collectionneurs et de moi en particulier le plus passionné de tous les collectionneurs".

Edmond war in der Tat der passionierte Sammler, während **Jules** — auch hierin vielleicht künstlerischer veranlagt — sich mit einigen hervorragenden Stücken begnügt hätte. So schreibt Edmond an Zola nach Jules' Tode:

„Moi, j'étais collectionneur, j'étais souvent distrait de mon métier par une babiole, par une bêtise; lui, beaucoup moins passionné pour la possession des choses d'art, était surtout collectionneur par déférence pour ce que j'aimais, par une touchante immolation à mes goûts" (L. XXV).

Edmond besaß alle Eigenschaften des echten Sammlers. Mit einer hohen Kultur des Auges, einer delikaten

Feinheit des Tastsinnes [1]) vereinigte er einen raffinierten Geschmack in Kunstdingen und die curiosité des für alles interessierten Geschmacksmenschen. „Man konnte ihn häufig sehen, erzählt **van de Velde**,[2]) wie er mit derselben entzückten Aufmerksamkeit irgend ein seltenes seidenes Gewebe befühlte, einen merkwürdigen Gegenstand prüfte, oder ein kostbares Erzeugnis antiker Handfertigkeit anstaunte; er liebte es, in Erfahrung zu bringen, wie diese Dinge gemacht wurden; die Geheimnisse des japanischen Goldstaublacks, das Schmelzen des Wachses für mittelalterliche Figuren, die Art, wie Email, keramische Gegenstände und Stickereien zu höchster Vollkommenheit gebracht wurden, die Durchstöberung von Dachkammern, Boudoirs und Alkoven, das alles beschäftigte ihn nicht minder emsig und anhaltend, als seine Untersuchungen in Kunstwerkstätten, Museen und Altertumssammlungen."

In der Raffiniertheit des Geschmackes werden Edmond wenig Kunstsammler gleichgekommen sein. Der Prüfstein dafür ist ihm nicht einmal die Wahl einer Bronze, eines Gemäldes, einer Zeichnung, es ist die Wahl des Lackes, dessen verschiedene künstlerische Qualität dem Auge des Kenners wohl sichtbar ist, dem Auge des Profanen aber ununterscheidbar bleibt:

„le laque qui vous ravit par ses reliefs qu'il faut presque deviner, par la laborieuse dissimulation de son éclat, par le discret emploi des *ors usés*, enfin par l'effacement distingué de son luxe et de sa richesse" (II 19).

---

[1]) Vgl. hierüber Rodenbach 441.

[2]) „Deutsche Revue", Dezember 1896, S. 301.

Edmond war, wie **Meier-Graefe** sagt, der „letzte Vertreter des alten Liebhabertums" und ist typisch für die Entwicklung des Liebhabertums seiner Zeit und seines Einflusses auf die Entwicklung des Kunstgewerbes. „Er [der Amateur] entwickelte sich von einem Sammler des Dix-huitième zu einem Beschützer der modernen Kunst und verfeinerte seinen Geschmack an japanischer Kleinkunst" (Entwicklungsgeschichte II 632).

Wie nach und nach die großartigen Sammlungen der Goncourts entstanden — ihre Sammlung von **Watteaus, Bouchers, Fragonards** weit erhaben über der damaligen Schwerfälligkeit des Louvre, ihre Japansammlung der Neid der ersten „japonisants" — das soll hier nicht beschrieben werden. Durch das Tagebuch hindurch läßt sich die Freude über neue Erwerbungen verfolgen (z. B. I 147, I 242; vgl. auch Maison I 30 f.). Die Geschichte ihrer Sammlung der Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts zeigt in typischer Weise das Geschick, den Ehrgeiz und die Energie des Sammlers, den Scharfblick des Kenners:

„Cette collection est ma richesse et mon orgueil. Elle témoigne de ce qu'un pauvre diable avec de la volonté, du temps, et en massant un rien d'argent sur une seule chose, peut faire. Une collection de tableaux et très charmante, — elle m'était possible en ce temps; — mais je sentais qu'avec ma petite fortune, je ne pouvais faire qu'une collection secondaire, tandis qu'une collection de dessins, il m'était donné d'en rassembler une qui n'eut pas d'équivalent, qui fut la première de toutes. Et je puis dire sans fausse modestie que mon frère et moi l'avons réalisée, cette collection des dessins français du XVIIIe siècle!" (Maison I 28).



Augustin de Saint-Aubin: Portrait de lui-même
Radierung von Edmond de Goncourt
(Anhang 249)

Edmond war, wie **Meier-Graefe** sagt, der „letzte Vertreter des alten Liebhabertums“ und ist typisch für die Entwicklung des Liebhabertums seiner Zeit und seines Einflusses auf die Entwicklung des Kunstgewerbes. „Er [der Amateur] entwickelte sich von einem Sammler des Dix-huitième zu einem Beschützer der modernen Kunst und verfeinerte seinen Geschmack an japanischer Kleinkunst“ (Entwicklungsgeschichte II 632).

Wie nach und nach die großartigen Sammlungen der Goncourts entstanden — ihre Sammlung von **Watteaus, Bouchers, Fragonards** weit erhaben über der damaligen Schwerfälligkeit des Louvre, ihre Japansammlung der Neid der ersten „japonisants“ — das soll hier nicht beschrieben werden. Durch das Tagebuch hindurch läßt sich die Freude über neue Erwerbungen verfolgen (z. B. I 147, I 242; vgl. auch Maison I 30 f.). Die Geschichte ihrer Sammlung der Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts zeigt in typischer Weise das Geschick, den Ehrgeiz und die Energie des Sammlers, den Scharfblick des Kenners:

„Cette collection est ma richesse et mon orgueil. Elle témoigne de ce qu'un pauvre diable avec de la volonté, du temps et en massant un rien d'argent sur une seule chose, peut faire. Une collection de tableaux et très charmante, — elle m'était possible en ce temps; — mais je sentais qu'avec ma petite fortune, je ne pouvais faire qu'une collection secondaire, tandis qu'une collection de dessins il m'était donné d'en rassembler une qui n'eût pas d'équivalent, qui fut la première de toutes. Et je puis dire sans fausse modestie que mon frère et moi l'avons réalisée, cette collection des dessins français du XVIIIe siècle“ (Maison I 28).



Augustin de Saint-Aubin: Portrait de lui-même
Radierung von Edmond de Goncourt
(Anhang 249)

Edmond schildert Freud und Leid des echten Sammlers:

„Acheter un objet dans l'ignorance de tout le monde, à une vente complètement inconnue, et emporter cet objet, chez soi, où personne ne venait le voir: c'est ce que moi et les amateurs de mon temps faisaient“ (VI 260),

er erinnert sich aber auch an

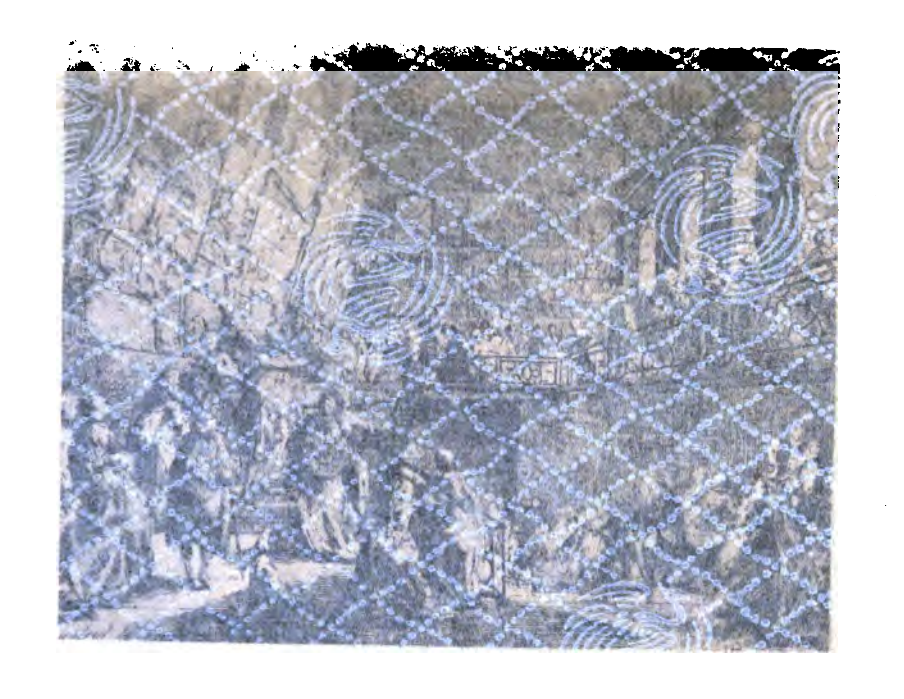
„les mois de privations, que mon frère et moi avons passés, plusieurs années de suite, dans des auberges de peintre à trois francs par jour, pour payer une trop grosse acquisition; . . . ces journées maladives d'achats déraisonnables, et dont on sort inassouvi, avec l'émotion d'une nuit de jeu, et une bouche amère, que seule peut rafraîchir l'eau de mer d'une douzaine d'huîtres“ (Maison I 354).

Die um die Mitte des 19. Jahrhunderts auftauchende Erscheinung, daß das Kunstwerk ein Marktartikel wird, „une valeur plus réelle et plus réalisable que là terre, que la maison, que la rente“ (Id. 211), macht dem alten Liebhabertum, das die Goncourts vertraten, ein Ende. Sie stehen der Kapitalisierung des Kunstmarktes feindlich gegenüber:

„Tous des vaniteux, les collectionneurs d'à présent“ (VI 260). „Les banquiers amateurs de ce temps-ci font courir des enchères au lieu de faire courir des chevaux, sur n'importe quoi, sur une porcelaine, une toile, un morceau de papier. Ce qu'ils font en achetant? Ils parient seulement qu'ils sont plus riches les uns que les autres“ (III 46).

Im objet d'art verkörpern sich die Lebensinteressen eines mit seiner Zeit im Widerspruch stehenden, die vita activa nicht kennenden Mannes:

„Les grands *desiderata* de ma vie, ont été: — le Clodion représentant une montgolfière, au filet tendu autour du globe aérostatique, chevauché par une centaine d'Amours, poussé



Gabriel de Saint-Aubin: Le Salon du Louvre en l'année 1753
Radierung von Jules de Goncourt
(Anhang 229–234)

Edmond schildert Freud und Leid des echten Sammlers:

„Acheter un objet dans l'ignorance de tout le monde, à une vente complètement inconnue, et emporter cet objet, chez soi, où personne ne venait le voir: c'est ce que moi et les amateurs de mon temps faisaient" (VI 260),

er erinnert sich aber auch an

„les mois de privations, que mon frère et moi avons passés plusieurs années de suite, dans des auberges de peintre à trois francs par jour, pour payer une trop grosse acquisition; ... ces [illegible] maladives d'achats déraisonnables, et dont on sort [illegible], avec l'émotion d'une nuit de jeu, et une bouche amère, que seule peut rafraîchir l'eau de mer d'une douzaine d'huîtres" (Maison I [illegible]).

Die um die Mitte des 19. Jahrhunderts auftauchende Erscheinung, daß das Kunstwerk ein Marktartikel wird, „une valeur plus réelle et plus réalisable que la terre, que la maison, que la rente" (Id. 211), macht dem alten Liebhabertum, das die Goncourts vertraten, ein Ende. Sie stehen der Kapitalisierung des Kunstmarktes feindlich gegenüber:

„Tous des vaniteux, les collectionneurs d'à présent" [illegible]
„Les banquiers amateurs de ce temps-ci font courir les enchères au lieu de faire courir des chevaux, sur n'importe quoi, sur une porcelaine, une toile, un morceau de papier: qu'ils font en achetant? Ils parient seulement qu'ils sont [illegible] riches les uns que les autres" (III 46).

Im objet d'art verkörpern sich die Lebensinteressen eines mit seiner Zeit in Widerspruch stehenden, die vita activa [illegible] [illegible] ablehnenden Mannes:

„Les grands *desiderata* de ma vie, ont été [illegible] [illegible] une montgolfière, au filet tendu autour du globe [illegible] chevauché par une centaine [illegible]



Gabriel de Saint-Aubin: Le Salon du Louvre en l'année 1753
Radierung von Jules de Goncourt
(Anhang 229—234)

par moi au collège, à 500 francs, et qui était à vendre, il y a une vingtaine d'années, chez Beurdeley: 65 000 francs; — la grande tapisserie de Boucher, appelée «la Fête de village», manquée par un retard de voiture, à 800 francs chez Mme Saulière, et qui se vend maintenant 100 000 francs; — une statuette de Saxe, aux chairs d'un rose adorablement pâle, une allégorie de l'Astronomie, représentée par une femme toute nue, regardant le ciel dans un télescope; — un dessin de Watteau, la première idée de La Conversation, où était représenté M. de Julienne, vendu une soixantaine de francs, à une vente de Vignères; — un dessin de Boucher représentant Madame de Pompadour dans un faire miniaturé, au milieu d'un large encadrement composé avec les attributs des Arts, de la facture la plus large; — une carpe dressée sur sa queue, en cristal de roche, du ton d'un verre de champagne rosé, et le plus joli et le plus doux feu d'artifice sous un coup de soleil, enfin un bibelot des *Mille et une Nuits*" (VII 131).

Der Sehnsucht nach dem Besitz des objet d'art entspricht das Verlangen nach einer Umgebung, die in ihrer Vielgestaltigkeit einen Ersatz bietet für das Unausgefülltsein des Herzens, und den Dichter abschließt von der Außenwelt, wie die Klostermauer den Asketen des Mittelalters (vgl. Wechßler, Kulturproblem des Minnesangs 285, 326):

„Mon château en Espagne, serait d'avoir une galerie, comme la salle de la gare Saint-Lazare, avec tout autour des livres jusqu'au haut de la poitrine, puis avec des vitrines de bibelots, allant au-dessus de la tête. Un balcon tournant le long des murs ferait un premier étage, tapissé de dessins sur trois rangs, et un autre balcon ferait un second étage, tout tendu à la voûte, de tapisseries claires du XVIIIe siècle. Et je voudrais travailler, faire de l'équitation, manger, dormir là dedans, dont le bas serait, avec sa tiède température, un jardin d'hiver, planté des jolis arbustes à feuilles persistantes, enfermant au milieu, dans le vert de leurs feuilles, les *Quatre*

Parties du Monde de Carpeaux, en belle pierre blanche" (IX 260).

„Bien bizarre chez moi, cette attirance d'un milieu d'art, et qui me pousse à venir m'asseoir, à passer des heures, dans une boutique de bibelots ou de tableaux" (V 330).

Im objet d'art allein ist den Goncourts die Möglichkeit eines Lebensgenusses gegeben:

„C'est notre remède, en ces mauvaises heures, de nous *dénoircir* l'âme, en nous enchantant le regard par l'éclair gai d'une vieille et belle chose, d'une claire porcelaine à la dorure dorée d'or mat, d'une jolie relique de la grande industrie d'art du XVIIIe siècle" (I 147).

Die vita contemplativa in einem von der äußeren Welt abgetrennten und unabhängigen Milieu vermag allein in Edmond das Gefühl des Glückes zu erzeugen:

„Le bonheur de rentrer dans son chez soi de banlieue, de s'enfermer au milieu du dos de ses livres, des reflets de ses bronzes, des éclairs de ses porcelaines, du chatoiement de ses tapis, et de ses portières; le bonheur, à la clarté d'un feu de bois, à la lumière douce donnée par une lampe de l'ancien système, de corriger des épreuves, en remuant des bouquins, en ouvrant des cartons, en feuilletant des gravures: — cela à la fois dans le silence et la plainte d'un vent de campagne" (V 161).

„Ces jours-ci mon cabinet de travail a été fini, les livres replacés sur les rayons, les gravures rentrées dans les cartons, les tapis persans étendus sur les murs, les bronzes, les plats, les vases accrochés aux parois, ou perchés sur les entablements des meubles. C'est charmant, toutes ces choses brillantes, scintillantes, chatoyantes, riant dans le rouge de la pièce, sous ce plafond de velours noir, où des chiens de Fô s'attaquent dans un champ de pivoines roses. Le bouquet de pavots du trumeau, au-dessus de la glace, éclate sous de l'or neuf, comme un bouquet d'orfèvrerie.

J'ai rarement éprouvé une jouissance pareille à celle que j'ai à vivre dans cette harmonie somptueuse, à vivre dans ce monde d'objets d'art si peu bourgeois, en ce monde et cette haute fantaisie de formes et de couleur. Le travail, ici, en levant, de temps en temps, le nez en l'air, me semble un travail dans un lieu enchanté, et j'ai peine à quitter ces choses pour les rues de Paris" (V 229).

Der objet d'art bietet Edmond Ersatz für alles, was anderen Liebe, Ehe, Tätigkeit ist. Und doch kann er sich eines Gefühls des Unbefriedigtseins nicht erwehren:

„Je suis décidément trop mangé par le bibelot. Si ce n'était que l'argent, mais c'est la part de pensée que ça prend" (V 236).

„l'Art nous occupe et ne nous remplit pas" (II 187).

Aber das Erwachen des ästhetischen Menschen erschließt ihnen bisher unbeachtete künstlerische Schönheiten:

„Été chez un pépiniériste de Bourg-la-Reine, acheter un magnolia. Nous nous sommes sentis là, mordus d'un nouveau goût de raretés, du goût des objets d'art de la nature. C'était tout ignoré et tout nouveau en nous, cette appréciation de la belle ligne d'une plante, de la qualité distinguée de sa feuille, de son aristocratie, pour ainsi dire; car la nature a, comme l'humanité, ses êtres préférés, caressés, auxquels elle donne une beauté spéciale et supérieure.

Et, sans rien y connaître, nous voici devenus amoureux des deux arbres les plus chers du pépiniériste" (III 288).

Die künstlerisch-schöpferische Persönlichkeit Edmond de Goncourts strahlt aus in ihre Umgebung,



Masque de La Tour
Selbstbildnis (Pastell)
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 236—242)

J'ai rarement éprouvé une jouissance pareille à celle que j'ai à vivre dans cette harmonie somptueuse, à vivre dans ce monde d'objets d'art si peu bourgeois, en ce monde et cette haute fantaisie de formes et de couleur. Le travail, ici, en levant, de temps en temps, le nez en l'air, me semble un travail dans un lieu enchanté, et j'ai peine à quitter ces choses pour les rues de Paris" (V 2[illegible]).

Der objet d'art bietet Edmond Ersatz für alles, [illegible] anderen Liebe, Ehe, Tätigkeit ist. Und doch kann er [illegible] eines Gefühls des Unbefriedigtseins nicht erwehren:

„Je suis décidément trop mangé par le bibelot. Si ce n'était que l'argent, mais c'est la [illegible] pensée que ça prend" (V 236).

„l'Art nous occupe et ne nous em[illegible]" (II 187).

Aber das Erwachen des ästhetischen Menschen [illegible] schließt ihnen bisher unbeachtete künstlerische [illegible]heiten:

„Été chez un pépiniériste de Bourg-la-Reine, acheter [illegible] magnolia. Nous nous sommes sentis là mordus d'un nouveau goût de raretés, du goût des [illegible] d'art de la nature. C'était tout ignoré et [illegible] nouveau en nous, cette appréciation de [illegible] belle ligne d'une plante, de la qualité distinguée de sa feuille, de son aristocratie pour ainsi dire: car la nature a, comme l'humanité, ses [illegible] préférés, caressés, auxquels elle donne une beauté spéciale [illegible] supérieure.

Et, sans rien y connaître, nous voici devenus amoureux des deux arbres les plus chers du pépiniériste" (III 283).

Die künstlerisch-schöpferische Persönlichkeit [illegible]mond de Goncourts strahlt aus in ihre Umgebung.



Masque de La Tour
Selbstbildnis (Pastell)
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 236—242)

und diese Ausstrahlung geht bis in die kleinsten Dinge:

„Il y a chez moi une faculté tyrannique: l'enfantement continu, perpétuel, d'une conception portant le cachet de ma personnalité. Si, comme dans ce moment-ci, ce n'est pas un livre que je roule dans ma tête, ma pensée s'amuse, jour et nuit, de la plantation d'un jardin, de la formation d'un coin de verdure et de feuillée particulier. A défaut de la création d'un jardin, ma cervelle s'occupera de la création d'une pièce, de l'arrangement et de l'ameublement d'une chambre réalisés dans les conditions d'un idéal artistique, que d'autres achètent chez leur tapissier.

Et il en a été toujours ainsi, toute ma vie. Je me reposais de la composition d'un bouquin, par la composition originale d'une collection particulière, d'un meuble, d'une reliure" (IV 241).

„*Faire* une pièce dans ma maison: voilà presque toujours, après la publication d'un livre et avec l'argent qu'il rapporte, la récréation, la récompense que je me donne. Bien souvent je me suis dit: Si je n'étais pas littérateur, si je n'avais pas mon pain sur la planche, la profession que j'aurais choisie, ça aurait été d'être un inventeur d'intérieurs pour gens riches. J'aurais aimé qu'un banquier, me laissant le bride sur le cou, me donnât plein pouvoir en un palais qui n'aurait eu que les quatre murs pour lui en imaginer la décoration et le mobilier avec ce que je trouverais, rassortirais, commanderais, avec ce que je découvrirais chez les marchands de vieux, les artistes industriels modernes ou dans ma cervelle" (Maison I 25).

„Mon existence s'est passée, tout entière, dans la recherche d'un décor original des milieux de ma vie. Un jour, c'était ceci, un autre jour,

c'était cela. La semaine dernière, c'était l'achat de soieries de robes, portées par des femmes du XVIIIe siècle, pour en faire des gardes de livres du temps, et toujours de petites inventions auxquelles les autres ne pensent pas. Et dans les choses inférieures, méprisées par les natures non artistes, j'aurais dépensé autant d'imagination que dans mes livres" (IX 245).

Durch diese Bekenntnisse, die durch ein achtzigjähriges Leben bestätigt werden, gehört Edmond — und den frühverstorbenen Jules wollen wir nicht vergessen — zu einer neuen Kultur, einem neuen Lebensstil. Das beweisen die Worte **Lamprechts:** „Auch diesmal, wie wohl immer oder wenigstens der Regel nach, wurde eine neue Stufe tiefster und das heißt seelischer Entwicklung mit einer Wandlung des ästhetischen Menschen begonnen, so wahr ist es, daß Phantasie und daß Begeisterung die lebendigsten aller zivilisatorischen Triebe sind. Im Künstlertum, im Kampfe gegen Naturwissenschaften und gelehrten Historismus siegte die neue Kultur" (S. 3).

Deren Zeichen ist Bedürfnis nach hehrer Sinnenfreude, nach Ausschmückung des Daseins durch die Kunst. Letzter Vorgänger war das Rokoko und nächster Verwandter ist der ferne Osten — Japan.



Jules de Goncourt: Bildnis Edmond de Goncourts

Radierung 1860

(Bremen, Kunsthalle)

(Anhang 271)



[illegible] Popelin: Bildnis Jules de Goncourts (Email)

Radierung von E. Abo[illegible]

(Anhang 271)



Jules de Goncourt: Bildnis Edmond de [illegible]
Radierung 1860
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 271)



Claudius Popelin: Bildnis Jules de Goncourts (Email)
Radierung von E. Abot
(Anhang 271)

VI. Das Gemeinsame der beiden Brüder: Die „impressionnabilité“ und ihre Aeußerungen.

1. Wir haben schon oben einmal (S. 10) auf die Verschiedenheit der beiden Brüder hingewiesen. Sie liegt in ihrem Temperament und in ihren Neigungen: **Jules** lebhaft, heiter, expansiv, **Edmond** melancholisch, nachdenklich, konzentriert; **Jules** eine reine Dichter- und Künstlernatur, **Edmond** etwas mehr wissenschaftlich gerichtet. Eine Angleichung aneinander hat während ihres zweiundzwanzigjährigen Zusammenlebens sicher stattgefunden:

„C'est curieux ce qu'a produit, plus tard, cet amalgame de tendances et de goûts différents de l'esprit“ (VII 27).

Aber das merkwürdige Phänomen ihres engen Zusammenschlusses und ihrer gemeinsamen Produktion bleibt bestehen. Die Möglichkeit dazu bot, wie bereits oben gesagt (S. 12), eine Gleichheit in der sinnlichen Organisation, wie sie wohl auch unter Brüdern selten ist.

Reihen wir zunächst die Stellen aneinander, worin sie sich selbst hierzu äußern:

Jules schließt eine Zusammenfassung der Unterschiede ihrer Anlagen und Neigungen mit dem Satze:

„Au résumé chose étrange, chez nous, la plus absolue différence de tempéraments, de goûts, de caractère, et absolument les mêmes idées, les mêmes sympathies et antipathies, la même optique intellectuelle“ (II 294. 1865).

Edmond sagt dasselbe an seinem Lebensabend, als er den Anteil, den jeder der Brüder am gemeinsamen Lebenswerke hat, genauer zu bestimmen sucht:

„. . . fait curieux, deux cervelles recevant du contact du monde extérieur, des impressions identiques“ (IX 378. 1895).

In den „Frères Zemganno“ analysiert Edmond diese Erscheinung ausführlicher:

„Les deux frères ne s'aimaient pas seulement, ils tenaient l'un et l'autre par des liens mystérieux, des attaches psychiques, des atomes crochus de natures jumelles, et cela quoiqu'ils fussent d'âges très différents et de caractères diamétralement opposés. Leurs premiers mouvements instinctifs étaient identiquement les mêmes. Ils ressentaient des sympathies ou des antipathies pareillement soudaines, et, allaient-ils quelque part, ils sortaient de l'endroit ayant, sur les gens qu'ils y avaient vus, une impression toute semblable. Non seulement les individus mais encore les choses, avec le pourquoi irraisonné de leur charme et de leur déplaisance, leur parlaient mêmement à tous les deux. Enfin les idées, ces créations du cerveau dont la naissance est d'une fantaisie si entière, . . . les idées naissaient communes aux deux frères, qui, bien souvent, après un silence, se tournaient l'un vers l'autre pour se dire la même chose, sans qu'ils trouvassent aucune explication au hasard singulier de la rencontre dans deux bouches de deux phrases qui n'en faisaient qu'une“ (L. F. Z. 232).

Es fehlt auch nicht an einzelnen, über das ganze Tage-

buch verstreuten Selbstbeobachtungen, die diese Analyse der F. Z. bestätigen. Mehr als es bei alten Eheleuten oft der Fall ist, scheint bei den Goncourts die Angleichung der Körpergewohnheiten stattgefunden zu haben. So macht Jules folgende Beobachtung:

„Hier j'étais à un bout de la grande table du château. Edmond à l'autre bout causait avec Thérèse. Je n'entendais rien, mais quand il souriait, je souriais involontairement et dans la même pose de tête ... Jamais âme pareille n'a été mise en deux corps" (I 281).

Für die Gleichheit ihrer Sympathien und Antipathien ist eine große Bestätigung ihr Tagebuch. Haben sie doch — zu Jules' Lebzeiten — kaum einen Eintrag getan, den sie nicht vorher besprochen hätten. Die zahllosen Notizen nach Begegnungen mit Bekannten, die Analysen bedeutender Persönlichkeiten, beruhen alle auf dem Eindruck, den beide gleich oder ähnlich von ihnen empfingen.

Auch im Tagebuch bleiben sie nicht beim Menschen stehen. Die Dinge der Umwelt sprechen zu beiden in gleicher Weise; dafür sind Zeugen die vielen Landschaften und die zahlreichen Bilder des zeitgenössischen Lebens, die das Tagebuch enthält.

Sind ihre sensations die gleichen, dann ist es nur ein Schritt zu den Ideen, die sie, als Sensualisten, als „choc des sensations" betrachten. Die gleiche Weltanschauung, die sie eint, die gleiche Stellung zu den Problemen und Werten des Lebens, machen es begreiflich, daß auch ihre Gedanken in Form und Inhalt sich zu ähneln beginnen:

„Nous ne nous disons rien, mais nous sentons parfaitement les idées qui nous travaillent, et que nous nous cachons“ (II 185.)

„Encore à table, nous nous mettons à causer, à la fin du diner, après quelque jours de tristesse concentrée, et ces idées se succèdent en nous, et nous partent, en même temps, à l'un et à l'autre des lèvres“ (II 187).

Als dieses einzigartige Zusammenleben durch den bevorstehenden Tod Jules' plötzlich ein Ende zu finden scheint, da kommt Edmond erst recht zum schmerzlichen Bewußtsein, wie eng der eine zum andern stand und wie schwer das Weiterleben für den Überlebenden sein würde, nicht nur in bezug auf die materiellen Gewohnheiten des Doppellebens, sondern auch für ihre Kunst:

„Je n'aurai plus avec mes yeux, ses yeux, pour voir les pays, les tableaux, la vie moderne. Je n'aurai plus son intelligence jumelle, pour dire avant moi ce que j'allais dire ou pour répéter ce que j'étais en train de dire“ (III 348).

Der gegenseitige Gedankenaustausch, das gemeinsame Erdulden der ersten Mißerfolge einer dornenvollen Künstlerlaufbahn, der Kampf Schulter an Schulter für das gemeinsame Kunstideal, das kettete sie mit herzlicher Liebe fest aneinander und verlieh ihnen ein Glücksgefühl, das dem einsamen Kämpfer nie zuteil wird:

„Si, dans notre vie, il n'y a eu, jusques à présent, ni chance, ni hasard heureux, nous avons du moins cette grande chose, une chose peut-être unique depuis que le monde existe, cette société intellectuelle de toutes les heures, cette mise en commun de nos orgueils, enfin cette com-

munion des cœurs, à laquelle nous sommes habitués comme à la respiration: un bonheur rare et précieux. Du moins c'est à le croire par le prix auquel nous le fait payer la vie; oui, comme si ce bonheur était l'envie de tous" (I 354).

Dem Widerspruch, den sie auch im engsten Freundeskreise bei der Verteidigung ihrer Ansichten, ihrer Theorien und ihrer Werke finden, begegnen sie zu zweit mit größerer Sicherheit:

„Mais c'est effrayant tout de même, comme en toute controverse, nous sommes seuls, et comme nous ne faisons pas de prosélytes. C'est peut-être pour cela que Dieu nous a fait deux" (II 119).

Sie finden Trost in der Zweiheit, wenn, wie beim Erscheinen des Romans „Les hommes de lettres" [C. D.] das Publikum, das sie zu erobern hofften, wenig Notiz davon nimmt und die Kritik es mit scharfen Urteilen zurückweist:

„Il est bon toutefois d'être deux pour se soutenir contre de pareilles indifférences et de semblables dénis de succès, il est bon d'être deux pour se promettre de violer la Fortune, quand on la voit coqueter avec tant d'impuissants" (I 316).

2. Es ist, glaube ich, nicht zuviel gesagt, wenn man den Hauptgrund für die Möglichkeit einer vollkommen gleichgearteten geistigen Produktion sucht in eben jener Gleichheit der sinnlichen Organisation.

Beide Brüder besaßen in höchstem Grade, so wie es Charles Demailly besitzt, „le tact sensitif de l'impressionnabilité (C. D. 72).

Die impressionnabilité der Goncourts ist eine Empfänglichkeit den Eindrücken der Außenwelt gegenüber,

die über die Reizsamkeit, die man wohl allgemein dem Dichter zuschreiben kann, noch um ein beträchtliches hinausgeht. **Behaghel** definiert vortrefflich die dichterische Reizsamkeit als „die Gabe, die Dinge dieser Welt zu schauen, sie in sich aufzunehmen, ohne es zu wissen, zu wollen“ (Behaghel 9). Sie beruht auf einer Feinheit des Nervensystems, die sich bei dem Nichtkünstler, bei den nur beruflich tätigen Menschen gar nicht entwickeln kann. Sie ist ein Aufsaugen einer Unzahl von Lebensmomenten, mit allen Sinnen. So sagen auch die Goncourts:

„Ce système nerveux secoué et émotionné de tous les côtés à notre insu, a reçu le coup de tout ce que nous avons vu“ (I 357).

Die impressionnabilité ist einesteils eine aufs höchste gesteigerte Fähigkeit, sinnliche Vorstellungen zu apperzipieren, aufzuspeichern und zu reproduzieren. Diese Fähigkeit war bei den Goncourts außerordentlich entwickelt. Wir können hier **Hermann Bahr** reden lassen: „Ihre Sinne sind feiner, ihre Nerven empfindlicher und empfänglicher gewesen als bei den andern Leuten ihrer Zeit. Nie hat es vor ihnen so bewegliche, so unter den leisesten Nüancen erbebende, so mit den stillsten Regungen der Natur gleich mitschwingende Organe gegeben“ (Bildung 60).

Aber die impressionnabilité ist nicht nur ein besonders fein ausgebildetes Empfindungsvermögen der einzelnen Sinne, sie äußert sich in einem großen Feingefühl für alle Dinge des Lebens, die verstandesmäßig nicht eingesehen werden können. Die feine nervöse Organisation des Impressionisten läßt

ihm mit Hilfe seiner gesamten Sinneserkenntnis in allen Daseinsmomenten eine Unmenge feinster Perzeptionen zuströmen, die einem mit Hilfe des Denkens erkennen Wollenden unbedingt entgehen müssen. Erst die gelegentlich sich darauf richtende Aufmerksamkeit erhebt diese unwillkürlichen Perzeptionen zur Apperzeption.

Wie sich diese impressionnabilité im täglichen Leben äußert, ist in „Charles Demailly“ genau analysiert:

„Il y avait en lui une perception aiguë, presque douloureuse de toutes choses et de la vie. Partout où il allait, il était affecté comme par une atmosphère des sentiments qu'il y rencontrait ou qu'il y dérangeait. Il sentait une scène, un déchirement, dans une maison où il trouvait des sourires sur toutes les bouches. Il sentait la pensée de sa maîtresse dans son silence; il sentait dans l'air les hostilités d'amis; les bonnes ou mauvaises nouvelles, il les sentait dans l'entrée, dans le pas, dans le je ne sais quoi de l'homme qui les lui apportait. Et toutes ces perceptions intérieures étaient si bien en lui sentiment ou pressentiment, qu'elles précédaient les impressions et les remarques de la vue, et qu'elles le frappaient avant l'éveil de son observation“ (C. D. 72).

Der Impressionist wird zum Sklaven seiner nervösen Organisation. In einem Blick, einer Klangfarbe der Stimme, einer Geste erkennt er geheime Absichten, Gedanken, alles das, was anderen verborgen bleibt, und was vielleicht auch ihm verborgen bleiben sollte. Er beneidet die glücklichen, robusteren Naturen, die von alledem nichts spüren, die durch Leben, Freundschaft, Liebe und Gesellschaft gehen

„sans rien voir que ce qu'on leur montre, et qui soupent toute leur vie avec une illusion qu'ils ne démasquent jamais" (C. D. 72).

Diese Sensibilität des Charles Demailly ist nicht nur die des nervösen und kränkelnden **Jules,** der an C. D. einen großen Anteil besitzt, sie ist auch die **Edmonds.** Noch mit fast 70 Jahren schreibt er in sein Tagebuch:

„Ah! qu'on est malheureux, d'être comme je suis, d'avoir des nerfs qui me font tout percevoir des gens qui m'entourent, ainsi qu'un corps souffreteux reçoit inconsciemment l'impression des températures ambiantes, en leurs moindres variations. Ainsi, je sens parfaitement, au son de la voix de mes amis, les choses dites pour m'annoncer de vraies et positives bonnes nouvelles, et les choses dites pour m'être agréable, pour panser des blessures, les choses de gentille amabilité qui sont des compliments à côté de la vérité" (VIII 224).

Dieser alle Illusionen zerstörende Scharfblick trübt auch die Stetigkeit der Beziehungen zu anderen Menschen. Die Feinfühligkeit des Impressionisten irrt sich aber auch oft, sie legt in die Handlungen der Menschen geheime Absichten hinein, die jenen durchaus fern lagen. Wie weit diese Ueberempfindlichkeit gehen kann, sieht man an folgender Notiz:

„Très malheureux les nerveux en leurs amitiés. Dans la préoccupation d'un ami, dans sa mélancolie ils se figurent une baisse de son affection, un refroidissement; et ce sont à ce sujet, d'absurdes circumvagations de la cervelle, et d'imbéciles imaginations" (VIII 225).

So werden alle Menschheitsbeziehungen, Ehe, Familie, Freundschaft, dem Wechsel der nervösen impressionnabilité unterworfen, statt dem Sein des Charakters.

Die Neigung impressionistischer Naturen, im Zustande größter Irritiertheit gerade die Schwächen der anderen, das Negative anstelle des Positiven zu sehen, zeigt sich auch bei **Coriolis.** Selbst des Schaffens überdrüssig, wird er als scharfer Kunstrichter gefürchtet:

„Il était le conseilleur et le jugeur terrible qui, devant un tableau, mettant le doigt sur la plaie, jetait sa critique à l'endroit juste“ (M. S. 350).

Dies trägt ihm unter den Künstlern den Beinamen „Découragateur“ ein, sein scharfes Urteil wird dem der Aufmunterung bedürftigen Künstler gefährlich:

„Aussi, presque peureusement, s'écartait-on de lui comme d'un confrère dangereux, faisant toucher les impossibilités de l'art, glaçant l'illusion et le courage, désespérant la toile commencée, capable de dégoûter de la peinture le peintre le mieux doué“ (M. S. 350).

Das alles durchdringende Feingefühl des Impressionisten richtet sich nicht nur auf die mit seelischem Leben begabten Wesen, auch von dem Unbelebten, den Dingen, wird es in eigenartiger Weise affiziert:

„Cela qui agit si peu sur la plupart, les choses, avait une grande action sur Charles. Elles étaient pour lui parlantes et frappantes comme les personnes. Elles lui semblaient avoir une physionomie, une parole, cette particularité mystérieuse qui fait les sympathies ou les antipathies. Ces atomes invisibles, cette âme qui se dégage des milieux de l'homme, avait un écho au fond de Charles“ (C. D. 72).

Hier fließt die Quelle der impressionistischen Allbeseelung, sie ist tief im Wesen des reizbaren Menschen begründet und durchaus verschieden von der pantheistischen, rein gefühlsmäßigen Weltbeseelung. In ihr liegt etwas von der ästhetischen Natur des Impressionisten.

Auf einem Gefallen oder Mißfallen beruht sein Verhältnis zu den Dingen:

„Un mobilier lui était ami ou ennemi. Un vilain verre le dégoûtait d'un bon vin. Une nuance, une forme, la couleur d'un papier, l'étoffe d'un meuble le touchaient agréablement ou désagréablement, et faisaient passer les dispositions de son humeur par les mille modulations de ses impressions" (C. D. 73).

An **Coriolis** können wir die ästhetische Natur dieser Reizsamkeit noch besser studieren: Coriolis ist gezwungen, in Barbison in einem ärmlichen Gasthof zu wohnen:

„L'homme du monde, le Parisien gâté par son intérieur, s'était réveillé chez Coriolis. Il était blessé physiquement de riens qui ne semblaient atteindre personne autour de lui, ni Anatole ni même Manette. La rusticité de l'auberge lui devenait dure, presque attristante. Il souffrait du bon fauteuil qui lui manquait, de toutes les petites insuffisances de l'installation, de cette misère d'eau et de linge faite à sa toilette, des serviettes de huit jours, de l'égueulement du pot à l'eau, de la cuvette de faïence si vilainement rosée sur le bord.

La nourriture l'ennuyait par la monotonie des omelettes, les taches de la nappe, la fourchette d'étain qui salit les doigts, les assiettes de Creil avec les mêmes rébus .... En vivant dans sa chambre il y avait découvert tous les dessous de la chambre garnie des champs: le fané des sièges, la pauvreté sale du papier, le rapiéçage du couvre-pied, la couleur mangée des rideaux, la corde de la descente de lit, le déplaquage de la commode d'occasion. Et il lui venait là les instinctives inquiétudes qui prennent les délicats et les souffreteux, jetés hors de chez eux dans ces logis de hasard et de pauvreté, entre ces quatre murs où gondolent de mauvaises lithographies dans des cadres de bois noir" (M. S. 250).

In dieser Reizsamkeit den Dingen und Geschehnissen gegenüber liegt auch der Grund zur „outrance“ des Impressionisten, die wiederum in ihrem Wesen verschieden ist von der phantastischen Übertreibung der Romantik. Den kleinsten Angelegenheiten des Lebens wird eine Bedeutung beigelegt, die ihnen ein Stoiker etwa nie einräumen würde. Die in seiner excitabilité begründete Unfähigkeit des Impressionisten, Wichtiges vom Unwichtigen zu unterscheiden, tritt hier zutage. Kleine Widerwärtigkeiten werden zu großen Leiden:

„Des sens d'une délicatesse infinie semblaient s'ouvrir chez lui et s'irriter des coups d'epingle de l'existence. Les plus petits contretemps, les riens fâcheux, les ennuis insignifiants prénaient, dans le noir et le mécontentement de ses idées, les proportions démesurées, le grossissement que leur attribuent trop souvent ces natures d'êtres agitées, frêles et violentes, ces âmes inquiètes d'artistes qu'on pourrait appeler des Génies en peine“ (M. S. 348 f.).

Die unangenehmen Empfindungen sind in der Überzahl:

„cette sensitivité nerveuse, cette secousse continue des impressions, désagréables pour la plupart ....“ (C. D. 73).

Ebenso werden auch die Lustgefühle ins Ungeheure gesteigert.

Durch dieses Behaften der einzelnen Lebensmomente mit starken Gefühlsreaktionen gestaltet der Impressionist sein eigenes Leben zu einem Roman voller Tragik. So ist auch den Goncourts stets ihr Leben als ein qualvoller Kampf gegen Vorurteile, Dummheit der Menschen, Rückständigkeit erschienen. Sie glaubten ganz allein zu

stehen. Sie überschätzten oft auch ihre eigenen Verdienste. Sie haften an den „riens de la vie“, der Blick für das Große, für das Ganze, fehlt ihnen.

In dieser Veranlagung liegt auch der Grund zur impressionistischen Kritik. Wie sein eigenes Leben, so sieht der Impressionist das Leben anderer mit dem grossissement seiner impressionnabilité an. So entsteht „eine Kunstkritik, die aus den Werken der Künstler ein Leben voller Seltsamkeiten und Schicksale macht, und, um dies Leben wirkungsvoll zu gestalten, es möglichst tragisch nimmt“ (Hamann 177). Der Eindruck des einzelnen Kunstwerks auf die Seele des Genießenden wird ins Ungemessene gesteigert. Daher die Subjektivität jener Kritik.

Die Schutzlosigkeit, mit der der Impressionist den wechselnden Eindrücken gegenübersteht, der Mangel an einem dauernden seelischen Korrektiv macht ihn zum gefügigen Objekt seiner Laune. Einem urplötzlichen Begehren folgt ein ebenso schnelles Abwenden, das sich bis zum Ekel steigern kann. Hören wir, was die Goncourts von Coriolis berichten:

„Et en ce même temps, il était traversé d'envies, de caprices. Il avait des désirs d'enfant et de malade. Des velléités soudaines, des appétits lui venaient pour des choses dont la possesion lui donnait le dégoût immédiat. Il entraînait Anatole dans un restaurant bizarre pour faire un repas qu'il avait rêvé, et auquel il ne touchait pas. Il l'emmenait dans de petits voyages de banlieue, dont il revenait furieux, exaspéré contre le pays, les hoteliers, le temps“ (M. S. 349).

Das Vergnügen besitzt für den Impressionisten keine Dauer. Ein rien kann ihn umstimmen:

„Aussi, le plaisir ne durait-il pas pour lui: Charles lui demandait un ensemble trop complet, un accord trop parfait des créatures et des choses. C'était un charme bien vite rompu. Une note fausse dans un sentiment on dans un opéra, une figure ennuyeuse, ou même un garçon de café déplaisant, suffisaient à le guérir d'un caprice, d'une admiration, d'une expansion ou d'un appétit" (C. D. 73).

3. Die sensibilité der Goncourts war nicht mehr die verhältnismäßig noch gesunde Reizsamkeit eines Dichters, vielmehr im höchsten Maße krankhaft. Ihr Nervensystem befand sich in einem so überreizten Zustande, daß neben die seelischen Leiden die körperlichen Leiden der Hysterie traten. Sie wurden von ihnen gequält wie **Charles Demailly**; das Tagebuch ist dessen ein einwandfreier Zeuge:

„C'étaient en lui des souffrances qui passaient et qui disparaissaient, une continuité renaissante de sensations pénibles et fugaces, mais persistantes, qu'il attribuait aux grandes chaleurs de cet été expceptionnel. Des douleurs obtuses, des bouffées de chaleur lui montaient à tout moment à la tête. Il avait des serrements aux tempes, des tiraillements dans les poumons, une surexcitation douloureuse de l'ouïe et de l'odorat, des refroidissements dont il ne se débarassait que par un exercice violent. Il ne dormait plus ou dormait mal; et son sommeil était agité de cauchemars, de luttes, de combats; de duels, coupé de réveils brusques" (C. D. 270 f.).

An der Krankhaftigkeit ihres Nervensystems nährt sich ihr Talent und ihre Eigenart:

„Charles devait peut-être tout son caractère, ses défaillances comme ses passions, à son tempérament, à son corps presque toujours souffrant. Peut-être aussi était-ce là qu'il

fallait chercher le secret de son talent, de ce talent nerveux, rare et exquis dans l'observation, toujours artistique, mais inégal, plein de soubresauts, et incapable d'atteindre au repos, à la tranquillité de lignes, à la santé courante des œuvres véritablement grandes et véritablement belles" (C. D. 74).

Weil sie die Nervenzustände an sich selbst studieren können, werden sie fähig, die nervösen Leiden den Menschen ihrer Zeit zu schildern:

„Songez enfin que toute notre œuvre, et c'est peut-être son originalité, originalité durement payée, repose sur la maladie nerveuse, que ces peintures de la maladie nous les avons tirées de nous-mêmes, et qu'à force de nous détailler, de nous étudier, de nous disséquer, nous sommes arrivées à une sensitivité supra-aiguë, que blessaient les infiniment petits de la vie" (Edmond an Zola, Juli 1870. L. XXIV).

Die Goncourts haben zweifellos recht, wenn sie sagen:

„Les premiers nous avons été les écrivains des nerfs" (III 248).

Ihre Nervenkrankheit haben die Goncourts nicht durch Vererbung erworben, sondern der rastlosen geistigen Arbeit zu verdanken. Ein ruheloses, gequältes Schaffen trieb sie von Produktion zu Produktion — ein „Treibhausschaffen" nennt es Peterssen mit Recht. Unhygienische Lebensweise zerrüttete sie noch mehr, bis der Tod Jules' — une mort de sensitive (I 211) — Edmond einen Spiegel vorhielt. Hygiene hielt den Überlebenden, trotz aller Krankheit, noch lange aufrecht.

Verschärft wurde das Krankhafte ihres Wesens durch Gegenstand und Art ihrer Arbeit. Auf das Jahr-

zehnt der historischen Werke (1850—60) war das J a h r - z e h n t d e r R o m a n e gefolgt (1860—70). Alle ihre Romane aus dieser Zeit — „Sœur Philomène“ am wenigsten, „C h a r l e s D e m a i l l y“, „M a n e t t e S a l o - m o n“ und „M a d a m e G e r v a i s a i s“ am meisten — sind A n a l y s e n d e s e i g e n e n I c h. Während **Flaubert** sich aufrieb in dem Bemühen, das Kunstwerk so unpersönlich als möglich zu gestalten, richtete sich **Jules de Goncourt** zugrunde in der peinigenden Selbstanalyse für Kunstwerke, die seine ganze Persönlichkeit durchzittert.

Wir hören ihn klagen:

„Je m'aperçois tristement que la littérature, l'observation, au lieu d'émousser en moi la sensibilité, l'a étendue, raffinée, développée, mise à nu. C e t t e e s p è c e d e t r a v a i l i n - c e s s a n t q u'o n f a i t s u r s o i, s u r s e s s e n s a t i o n s, s u r l e s m o u v e m e n t s d e s o n c œ u r, c e t t e a u t o p - s i e p e r p é t u e l l e e t j o u r n a l i è r e d e s o n ê t r e, a r r i v e à d é c o u v r i r l e s f i b r e s l e s p l u s d é l i - c a t e s, à l e s f a i r e j o u e r d e l a f a ç o n l a p l u s t r e s s a i l l a n t e. Mille ressources, mille secrets se découvrent en vous.

On devient, à force de s'étudier, au lieu de s'endurcir, une sorte d'écorché moral et sensitif, blessé à la moindre impression, sans défense, sans enveloppe, tout saignant“ (II 15).

Auch bei **Coriolis** wird das aufreibende Leben des schaffenden Künstlers, sei er Maler oder Schriftsteller, der seinem Ich Ausdruck zu verleihen sucht, der Grund zu seiner krankhaften Reizsamkeit:

„La vie militante de l'art avait développé à la longue une singulière sensitivité maladive chez Coriolis“ (M. S. 348).

Die Tätigkeit der Sinnesorgane ist bei den Goncourts so verfeinert, daß sie Dinge sehen, fühlen oder hören, die noch kein Mensch vor ihnen bemerkt hatte.



Jules de Goncourt: Jeune femme cousant
Radierung nach der Natur
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 248)

zehnt der historischen Werke (1850—60) war das Jahrzehnt der Romane gefolgt (1860—70). Alle ihre Romane aus dieser Zeit — „Sœur Philomène" am wenigsten, „Charles Demailly", „Manette Salomon" und „Madame Gervaisais" am meisten, sind Analysen des eigenen Ich. Während **Flaubert** sich aufrieb in dem Bemühen, das Kunstwerk so unpersönlich als möglich zu gestalten, richtete sich **Jules de Goncourt** zugrunde in der peinigenden Selbst[illegible] für Kunstwerke, die seine ganze Persönlichkeit dar[illegible]

Wir hören ihn klagen:

„Je m'aperçois tristement que la littérature, l'observation, au lieu d'émousser en moi la sensibilité, l'a étendue, raffinée, développée, mise à nu. Cette espèce de travail incessant qu'on fait sur soi, sur ses sensations, sur les mouvements de son cœur, cette autopsie perpétuelle et journalière de son être arrive à découvrir les fibres les plus délicates, à les faire jouer de la façon la plus tressaillante. Mille ressources, mille secrets se découvrent en vous.

On devient, à force de s'étudier, au lieu de s'endurcir, une sorte d'écorché moral et sensitif, blessé à la moindre impression, sans défense, sans enveloppe, tout saignant." [illegible]

Auch bei **Coriolis** wird das aufreibende Leben des schaffenden Künstlers, sei er Maler oder Schriftsteller, der seinem Ich Ausdruck zu verleihen sucht, die Ursache seiner krankhaften Reizsamkeit:

„La vie militante de l'art avait développé à la longue une singulière sensitivité maladive chez Coriolis" (M. S. [illegible])

Die Tätigkeit der Sinnesorgane ist bei den Goncourts so verfeinert, daß sie Dinge sehen, riechen und hören, die noch kein Mensch vor ihnen [illegible]



Jules de Goncourt: Jeune femme cousant

Radierung nach der Natur

(Bremen, Kunsthalle)

(Anhang 248)

Diesen „sensations rares“ eine Sprache zu finden, ist ein Hauptbestreben ihrer Kunst, es erreicht zu haben, ihre Hauptleistung.

Das Charakteristische und das Wertvolle der sinnlichen Organisation der Goncourts ist dies, daß sie ganz im Dienste ihres Künstlertums steht, daß die Sinnesreaktionen nur erfolgen, geleitet von einem feinen künstlerischen Empfinden. Die Sinne sind die Organe, durch die wir überhaupt erst Kunst genießen. Die Kunst par excellence ist aber für den sensualistischen Impressionismus die Malerei — der Sinn par excellence das Auge. So wird das Auge zum „sens artiste“. Die Sensibilität erfüllt ihren Lebenszweck im visuellen Kunstgenuß:

„Du talent, peut-être en avons-nous, et je le crois, mais d'avoir du talent, il nous vient moins d'orgueil, que de nous trouver des êtres impressionnables d'une délicatesse infinie, des *vibrants* d'une manière supérieure, et les plus artistes à goûter l'aile de poularde braisée que nous mangeons ici, un tableau, un dessin, une boîte de laque, un bonnet de linge de femme, le suprême et l'exquis de toute chose raffinée et inaccessible aux gros sens d'un public“ (III 166).

Die Feinheit ihrer Sinne, gegründet auf impressionnabilité, dient den Goncourts dazu, das Dasein nicht nur durch Momente künstlerischen Genusses zu bereichern, vielmehr alle Daseinsmomente selbst zu künstlerischen zu gestalten. So werden ihnen die Sinne erst Mittel zur Erfüllung ihres Lebenszieles, das Leben als Kunstwerk zu leben.

VII. Das Kulturideal der Goncourts.

Die Kultur, die die Goncourts durch Leben und Werke in harmonischem Einklang von Wollen und Vollbringen vertreten haben, ist durchaus geschlossen und auf feste Lebensprinzipien gegründet. Die oben (S. 80) zitierten Worte **Hermann Bahrs** deuten darauf hin, daß diese gleichen Lebensprinzipien eine ganze Zeit, mindestens ein bestimmter Kulturkreis zu den seinigen gemacht hat. In der Tat, die Goncourts sind die ersten literarischen Persönlichkeiten, die die Kultur des Impressionismus, wie sie sich im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts ausgebildet hat, zur vollen Reife gebracht haben. Ihre Werke, die auf diesem Kulturboden entstanden sind, zeigen alle Symptome impressionistischer Kunstäußerungen, sie zeigen den „einheitlichen Stil" des Impressionismus. So durchgebildet ist dieser Stil nach allen Richtungen hin — im Sprachstil und Romantechnik, Landschaftsschilderung und Porträtdarstellung, im konkreten Einzelerlebnis des Tagebuches, in den konzipierten Menschheitstypen der Romane und in der alles einenden Weltanschauung — daß wir die Goncourts mit Fug und Recht die „Klassiker des Impressionismus" nennen können. Während die Romantik in **Flaubert** ihren letzen großen Gestalter

fand, während sich über der Frage des Naturalismus die Geister erhitzten, die Kritiker nach dem Maßstab desselben Naturalismus entweder verherrlichten oder ablehnten, schufen die **Goncourts** in stiller Abgeschlossenheit, vom Publikum unverstanden, unbeachtet, von der Kritik verhöhnt. Theoretisch vertraten sie zwar und verteidigten sie die Prinzipien des sogenannten Naturalismus. In zahlreichen Vorworten erläuterten sie die „recherche de documents", betonten sie, daß sie „la vérité vraie" geben wollten. Aber es erging ihnen ebenso wie es ein wenig später dem Theoretiker Zola erging: Das dichterische Temperament wuchs über alle Theorie hinaus und verhalf in ihren Werken nur dem zum Ausdruck, was die letzte Quelle alles Dichtens ist, der eigenen Persönlichkeit.

In dem **Hamannschen** Buche, das aus der unmittelbaren Gegenwart ein Fazit ziehen will, das den Impressionismus aber auch bis zu seinen Quellen verfolgt, wird das Beispiel der Goncourts zwar nur einmal erwähnt (S. 281). Aber jedem, der die Goncourts kennt, muß bei der Lektüre jenes Buches auf Schritt und Tritt jener Gedanke ins Gedächtnis treten, dem Edmond einmal nach der glücklichen Beendigung eines Kapitels der „Faustin" Ausdruck gab:

„. . . à nous deux, nous aurons miné tant de vieilles choses et à l'heure, où c'était brave . . . qu'il viendra une année du XXe siècle, où quelqu'un dira: „Mais ce sont eux qui ont fait tout cela" (VI 159).

A l'heure où c'était brave — das ist das Wichtigste. Darin ruht die schöpferi-

sche Leistung. Man denke zum Vergleich etwa an **Zolas** mannhaftes Eintreten für **Édouard Manet.** Das geschah auch: à l'heure où c'était brave. Heute wäre es schon kein besonderes Verdienst mehr, damals war es eine hervorragende Leistung.

Den Beginn der impressionistischen Bewegung setzt **Hamann** (S. 21) in die achtziger Jahre[1], — aber schon 1850 waren die Goncourts ausgereifte Persönlichkeiten. Als Hauptvertreter in der Dichtung erwähnt Hamann für Frankreich **Huysmans** (geb. 1848), für England **Oscar Wilde** (geb. 1858), für Deutschland neben **Nietzsche** (geb. 1844) und **Liliencron** (geb. 1844) **Richard Dehmel** (geb. 1863), **Frank Wedekind** (geb. 1864) und andere Dichter dieser Generation. Die **Goncourts (Edmond,** geb. 1822, **Jules,** geb. 1830) sind also dem kräftigen Einsetzen der Bewegung und ihrem Höhepunkte um ein bis zwei Generationen voraus, nicht anders als etwa **Chateaubriand** den Romantikern, **Verlaine** den Symbolisten vorangegangen ist.

Gerade die jüngsten Jahrzehnte haben gelehrt, mit wie großer Schnelligkeit sich neue geistige Bewegungen verbreiten: ich brauche nur auf das plötzliche Bekanntwerden **Nietzsches** zu verweisen, auf den Wagnerkult oder

[1] Vgl. auch Lamprecht S. 3:

„Es besteht für den Kundigen kein Zweifel mehr darüber, daß wir seit dem Kriege von 1870—71 nicht bloß in ein neues politisches Leben, sondern auch in die Zeit einer neuen Kultur eingetreten sind. Anzeichen, die einen vollen Übergang zum Neuen ankünden, häuften sich deutlich seit den achtziger Jahren; Spuren des Neuen führen bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurück."

etwa die rasche Verbreitung der Wundtschen Psychologie. Alle die Hilfsmittel, die die heutige Kultur zur raschen Vulgarisierung geistigen Eigentums besitzt, tragen dazu bei, das qualitative Verhältnis von Schöpfung und Nachschöpfung zu verwischen. Um so schwieriger ist die Aufgabe, den psychologischen Moment der geistigen Konzeption zu bestimmen. Die Peripetien der Kulturentwicklung, die sich im neunzehnten Jahrhundert je später je rascher vollzogen, bedürfen einer Reduktion auf letzte Prinzipien, damit man ihr Werden und Verschwinden beobachten kann. Es gilt, in dem Wechsel literarischer und künstlerischer Erscheinungen das Bleibende, die Substanz zu finden. Der Stil einer Periode, so gut wie der Stil eines einzelnen Künstlers, ruht auf solchen substantiellen Grundlagen, subjektiver und objektiver Natur. Der Stil selbst ist nur eine Erscheinungsform des geistigen Lebens, indem wir diesen Begriff im Sinne von **Rudolf Eucken** fassen. Das Bemühen, das Problem des Stils zu lösen, kann nur von Erfolg gekrönt sein, wenn man hinter jeder einzelnen Erscheinung das Treibende, das Substantielle sucht.[1])

1a. Als wesentlichstes Merkmal des Goncourtschen Kulturbestrebens können wir feststellen: es war ein künstlerisches. Ihr Leben und Schaffen hat dadurch sein charakteristisches Gepräge erhalten.

---

[1]) **Hamann** entwickelt in der Einleitung zu seinem Buche den Gedanken, daß das Wesen des Stiles zu einem Substanzgesetz der Kultur wird.

Ihr Leben war eine Selbsterziehung zur Kunst und durch die Kunst. Neben die Dichtung trat ihnen frühzeitig die *bildende Kunst* als Hauptquelle einer künstlerischen Daseinsfreude, als Wertmesser aller Lebensmomente, als Zentralinteresse auch ihres dichterischen Schaffens.

Viele Dichter haben das Leben nach praktischen, sogar nüchternen Gesichtspunkten gemessen und dem Leben die Kunst als etwas Gesondertes, als Zufluchtsort der Seele gegenübergestellt. Diese Trennung von Leben und Kunst ist für deren Schaffen von grundlegender Bedeutung. Viele Dichter haben das Leben nach ethischen Normen gewertet und ihre Kunst auf ihren ethischen Anschauungen aufzubauen gesucht. Es ist die Eigenart der Goncourts, allem und jedem gegenüber den rein ästhetischen Standpunkt einzunehmen, d. h. das Verhältnis von ästhetisch Genießendem und Kunstwerk auf alle Lebensverhältnisse zu übertragen. Sie vollziehen damit die Vereinigung und gegenseitige Durchdringung von Leben und Kunst. *Die ästhetische Weltauffassung ist zugleich das Grundprinzip des Goncourtschen Schaffens.*

Die Voraussetzung zu einer solchen Zusammenfassung alles Lebens und Wirkens unter dem einheitlichen ästhetischen Gesichtspunkte ist die ästhetische Natur des Schaffenden. *Die Goncourts waren Künstler in dem Sinne, daß ihnen aller Stoff, den ihnen das äußere und innere Leben in dem Zusammenhange eines kontinuierlichen Geschehens bot, Material wurde zum unmittelbaren künstlerischen Erleben.*

Ihre Bildung war eine rein künstlerische und kann nur vom ästhetischen Standpunkt aus gewertet werden.

Ihre Schätzung literarischer Werke basiert auf der unbewußten Anwendung des künstlerischen Maßstabes. Der ethische Gehalt der Dichtwerke, ihre Gedankenwerte, treten für sie zurück gegenüber den künstlerischen Formwerten, die zugleich inhaltsbestimmend wirken.

Auf diesem Grundwesen ihrer ästhetischen Wertschätzung ist ihr Verhältnis zur Literatur aller Zeiten begründet. Wir können in diesem Zusammenhang die Hauptlinien nur kurz skizzieren. Ihre bekannte Geringschätzung **Homers**,[1]) durch die sie sich fast die Feindschaft der Tischgäste des berühmten dîner Magny zuzogen, beruht darauf, daß der tiefe ethische Gehalt, das ewig Menschliche der Dichtung, wenig zu ihnen sprechen. Sie schätzen einen Künstler, der die seelischen Vorgänge in seiner eigenen Brust gleichsam objektiviert und sie analysiert wie ein außerhalb seiner selbst stehendes Kunstwerk — ich meine **Benjamin Constant** und seinen „Adolphe"[2]) — höher als das immanent Menschliche der homerischen Dichtung. Doch scheint mir in ihrer Stellung zu Homer eine gewisse, durch eine gewollte Opposition hervorgerufene Voreingenommenheit zu herrschen. Das homerische Verfahren, seelische Vorgänge durch ihre physiologischen Begleiterscheinungen anzu-

---

[1]) Vgl. II, 112, 121, 185, 277. III, 79.

[2]) „le moindre roman psychologique me touche plus que tout votre Homère . . . Oui, je lis avec plus de plaisir Adolphe que l'Iliade" (II 112).



Gavarni: Thomas Vireloque
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 245)

deuten, seine Schilderung durch aneinandergereihte Details materieller Art, sein Stil der äußeren Wahrnehmung, ist ganz und gar das Verfahren des modernen Romans seit **Chateaubriand**, wenigstens in einer Entwicklungsreihe, die über **Flaubert** und die **Goncourts** selbst zu **Pierre Loti** und anderen führt.[1])

Die Anwendung des rein künstlerischen Maßstabes wird schon deutlicher in ihrem Verhältnis zu lateinischen Autoren. Ihre Wertschätzung der lateinischen Literatur beginnt erst bei **Tacitus**. An seinem knappen, fast impressionistischen Stil haben sie sich gebildet:

„. . . nous étions à la recherche, tout en le voulant très moderne, à la recherche d'un style mâle, concret, concis, à la carcasse latine, se rapprochant de la langue de Tacite, que nous lisions alors beaucoup" (IX 379).

Mit **des Esseintes** in **Huysmans'** „A Rebours" (Seite 39 ff.) teilen sie die Bewunderung und Vorliebe für **Petronius**, dessen „Gastmahl des Trimalchio" Edmond mit **Diderots** „Neveu de Rameau" vergleicht:

„Ce soir, à dîner, la conversation est allée, je ne sais comment, au Neveu de Rameau, et témoignant mon admiration pour cette merveilleuse improvisation dans cette langue grisée, avec ces changements de lieux, ces brisements de récits, ces interruptions brusques et soudaines de l'intérêt, je comparais ce livre, au livre de Pétrone, au festin de Trimalcion, avec ses trous, ses lacunes, ses pertes de texte" (VIII 227).

---

[1]) Vgl. Albalat, Formation du style S. 91—113.

Die rein künstlerische Betrachtung des römischen Lebens der Verfallzeit mit ihrer Verfeinerung der Sinne und Sitten, ihren Lastern, ohne sittliche Stellungnahme des Autors, gefällt **des Esseintes:**

„L'auteur qu'il aimait et qui lui faisait reléguer pour jamais hors de ses lectures les retentissantes adresses de Lucain, c'était Pétrone.

C'était là un observateur perspicace, un délicat analyste, un merveilleux peintre; tranquillement, sans parti pris, sans haine, il décrivait la vie journalière de Rome, racontait dans les alertes petits chapitres du *Satyricon*, les mœurs de son époque.

Notant à mesure les faits, les constatant dans une forme définitive, il déroulait la menue existence du peuple, ses épisodes, ses bestialités, ses ruts.

— — — — — — — — — —

Ce roman réaliste, cette tranche découpée dans le vif de la vie romaine, sans préoccupation, quoi qu'on en puisse dire, de réforme et de satire, sans besoin de fin apprêtée et de morale; cette histoire, sans intrigue, sans action, mettant en scène les aventures de gibiers de Sodome; analysant avec une placide finesse les joies et les douleurs de ces amours et de ces couples; dépeignant, en une langue splendidement orfèvrie, sans que l'auteur se montre une seule fois, sans qu'il se livre à aucun commentaire, sans qu'il approuve ou maudisse les actes et les pensées de ses personnages, les vices d'une civilisation décrépite, d'un empire qui se fêle poignait des Esseintes . . . ." (A Rebours 39 ff.)

Des Esseintes analysiert den Stil des Petronius:

„Et cela raconté dans un style d'une verdeur étrange, d'une couleur précise, dans un style puisant à tous les dialectes, empruntant des expressions à toutes les langues charriées dans Rome, reculant toutes les limites, toutes les

entraves du soi-disant grand siècle, faisant parler à chacun son idiome: aux affranchis, sans éducation, le latin populacier, l'argot de la rue; aux étrangers leur patois barbare, mâtiné d'africain, de syrien, de grec; aux pédants imbéciles, comme l'Agamemnon du livre, une rhétorique de mots postiches. Ces gens sont dessinés d'un trait, vautrés autour d'une table, échangeant d'insipides propos d'ivrognes, débitant de séniles maximes, d'ineptes dictons, le mufle tourné vers le Trimalchio qui se cure les dents, offre des pots de chambre à la société, l'entretient de la santé de ses entrailles et vente, en invitant ses convives à se mettre à l'aise" (A Rebours 41).

Die ganze Stilgebung läßt in **des Esseintes** das Gefühl einer inneren Verwandtschaft aufkommen, und nicht nur zu sich allein, sondern auch zu den Sittenschilderern seiner Zeit, zu **Flaubert, Zola, Edmond de Goncourt:**

„Il entrevoyait dans le raffinement du style, dans l'acuité de l'observation, dans la fermeté de la méthode, de singulières rapprochements, de curieuses analogies, avec les quelques romans français modernes qu'il supportait" (A Rebours 41).

So heißt es später (S. 238):

„Aussi, perdant la faculté d'admirer indifféremment la beauté sous quelque forme qu'elle se présente, préférait-il, chez Flaubert, la *Tentation de saint Antoine* a *l'Éducation sentimentale;* chez de Goncourt, la *Faustin* à *Germinie Lacerteux;* chez Zola, la *Faute de l'abbé Mouret* à *l'Assommoir.*

Ce point de vue lui paraissait logique; ces œuvres immédiates, mais aussi vibrantes, aussi humaines, le faisaient pénétrer plus loin dans le tréfonds du tempérament de ces maîtres qui livraient avec un plus sincère abandon les élans les plus mystérieux de leur être, et elles l'enlevaient, lui

aussi, plus haut que les autres, hors de cette vie triviale dont il était si las" (A Rebours 238).

Es ist auch von Bedeutung, daß Edmond im Alter sich zu den christlich-lateinischen Chronisten der Merowingerzeit hingezogen fühlt, zu **Gregor von Tours** und **Fredegar,** die auch in des Esseintes' Bibliothek zu finden sind (A Rebours 51):

„Dans ces jours, où je ne peux pas travailler, j'ai l'horreur de la lecture des romans. Les livres de voyage même, qui sont la lecture préférée des malades, ces livres ne m'intéressent pas. Mon esprit est attiré par les coins inconnus et mystérieux de notre histoire reculée, légendaire, par les récits troubles des Grégoire de Tours, des Frédégaire, par les ténèbres de la période mérovingienne." (IX 116.)

Der Stil der Chronik ist dem des amoralistischen Autors ähnlich, der die Ereignisse nur registriert, ohne sie zu kommentieren.

Dann folgt ein großer Sprung über das ganze Mittelalter hinweg, ja, wie bei des Esseintes (A Rebours 54) fast bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein.

Edmond leugnet das Schöpferische der französischen Klassiker:

„Au fond, Racine et Corneille n'ont jamais été que des arrangeurs en vers, de pièces grecques, latines, espagnoles. Par eux-mêmes, ils n'ont rien trouvé, rien inventé, rien créé" (VI 158).

Zwar schränkt er diese Behauptung später selbst ein:

„. . . si Corneille avait emprunté à l'Espagne, il a imposé le cachet français à ses emprunts" (VIII 238).

„. . . Racine avec lequel on éreinte les auteurs dramatiques modernes, était en ce temps un révolutionnaire, tout comme quelques-uns le sont aujourd'hui" (VIII 122).

Aber durch ihr ganzes Lebenswerk bilden die Goncourts den Gegenpol zum klassischen Stil.

Aus dem 17. Jahrhundert steht ihnen nur **Labruyère** stilistisch nahe, der, wie Lanson (8. Aufl. S. 596) hervorhebt, den Übergang zum 18. Jahrhundert bildet.

„Ah! Labruyère, Labruyère! il n'y a que vous!" (I 293.)

Voltaires unsinnliche, rein logische Prosa verabscheuen sie:

„Que valent ces 80 volumes auprès d'un Neveu de Rameau, auprès de Ceci n'est pas un Conte, — ce roman et cette nouvelle, qui portent, dans leurs flancs, tous les romans et toutes les nouvelles du XIXe siècle" (II 103).

Neben **Diderot** fühlen sie **Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Balzac,** die Dichter einer künstlerischen Prosa — gegenüber einem „penseur" wie **Stendhal** (vgl. VI 304) — als ihre direkten Vorgänger (vgl. III 44. IX 117. VII 31).

Innerhalb der ästhetischen Weltauffassung der Goncourts bildet sich schließlich ein geistiger Mittelpunkt heraus, um den sich für sie alles dichterische Erleben kristallisiert. Infolge ihrer Erziehung durch die Malerei, ihrer leidenschaftlichen Hinneigung zur bildenden Kunst spezialisiert sich ihre ästhetische Weltauffassung zu einem rein malerischen Welterfassen. An der sichtbaren Oberfläche des Daseins, am farbigen Abglanz des Lebens hat sich ihr Künstlertum entwickelt. Maler als Jünglinge in Südfrankreich und in der Farbensymphonie des Orients, bleiben sie Maler ihr Leben lang. Als Maler gehen sie durch die wink-



ligen Gassen des alten Paris, um zur künstlerischen Entdeckung Montmartres geführt zu werden. Mit dem Malerauge betrachten sie die Menschen, die an ihnen vorüberschreiten. Beglückt tragen sie von ihren Streifzügen über die Boulevards und die Quais, durch alle die Stätten, wo das Leben in seiner unendlichen Fülle pulsiert, die Bilder heim, die ihre entzückten Augen in sich eingesogen haben. Nur das Mißverhältnis zwischen dem künstlerischen Erleben und seinem formalen Gestalten bedrückt sie:

„Quel heureux métier, le métier de peintre comparé au métier de l'homme de lettres! chez le premier une fonction heureuse de la main et de l'œil, en regard du supplice du cerveau du second, et chez l'un le travail qui est une jouissance et chez l'autre une peine“ (III 295).

„L'artiste peut prendre la nature au posé, l'écrivain est obligé de la saisir au vol et comme un voleur“ (III 223).

Doch bis zu ihrem Lebensende ist das Malertum das Wesen ihres dichterischen Erlebens geblieben. So berichtet Edmond von **Jules**:

„. . . le matin même de la crise qui l'a tué, il trouvait une expression pittoresque pour caractériser un passant, une expression peinte pour noter un effet du ciel“ (L. XXV).

Im ernstesten Stadium der Krankheit ist sein einziges Interesse die Außenwelt:

„Il est touché presque par cela seul: les colorations de la nature et surtout les aspects du ciel“ (III 330).

Und **Edmond** schreibt:

„C'est curieux comme le contact intime avec la cuisine d'un art, est pour un littérateur, la révélation de choses nouvelles et originales à apporter dans son métier. C'est ainsi, que ce mo-

delage appliqué et chercheur des plans, des méplats, des saillies, des creux, pour ainsi dire imperceptibles de mon visage, me faisait penser, que, si j'avais encore des portraits physiques, d'hommes ou de femmes à faire, je les ferai plus plastiquement anatomiques, plus détaillés en la construction, la structure, le mamelonnement, l'amincissement du muscle sous l'épiderme, je pousserais plus loin l'étude d'une narine, d'une paupière, d'un coin de bouche." (VIII 117f. 1890.)

Selbst die Menschen, mit denen sie Freundschaft oder Liebe verbindet, interessieren sie weniger in ihrem inneren Wesen, als in ihrer künstlerischen Objektivierung als äußere Erscheinung. Das interesselose Wohlgefallen der ästhetischen Betrachtung beherrscht ihre Stellung zu Dingen und Menschen.

Typisch ist hierfür das Verhalten des **Coriolis**:

„Quand il était dehors, s'asseyant dans des endroits de soleil, il restait pendant des quarts d'heure les yeux sur un morceau de cou, un bout de bras de Manette, une place de sa chair où tombait un rayon. Il étudiait de la peau, — les mailles du tissu réticulaire, ce feu vivant et miroitant sur l'épiderme, cet éclaboussement splendide de la lumière, cette joie qui court sur tout le corps qui la boit, cette flamme de blancheur, cette merveilleuse couleur de vie, auprès de laquelle pâlit ce triomphe de chair, l'*Antiope* du Corrège elle-même" (M. S. 210).

Noch deutlicher zeigt sich das im Verhältnis des Malers zu seinem eigenen Kinde:

„Il n'avait qu'une joie, une joie des yeux: son fils.

Quand son enfant était né, Coriolis n'avait pas senti dans ses entrailles cette révolution qui fait les pères et qui semble ouvrir un nouveau cœur dans le cœur de l'homme. Devant

l'enfant qui n'était qu'un «petit», une forme ébauchée, un morceau de chair vagissant et à demi moulé, il n'avait point senti la paternité tressaillir et remuer en lui. Il était resté froid à cette vie qui semble continuer la vie fœtale, à ces mouvements encore embryonnaires, à ce regard à peine né des enfants dans leurs langes, à cette formation obscure et sommeillante les premiers mois qu'épie et surprend la tendresse des mères. Mais quand ce petit corps commença à se modeler comme sous l'ébauchoir de François Flamand, quand ces petits bras, ces petites jambes, rappelèrent en s'essayant, le souvenir des lignes rondissantes que Coriolis avait vues à des enfants maures, quand cette figure prit, sous les frissons de ses petits cheveux, l'expression d'un amour de tableau italien, quand la beauté, la beauté du Midi commença à s'y lever, sourieuse et presque déjà grave, la paternité du bourgeois et de l'artiste s'éveilla en même temps chez le père."

Wie die Maler sind die Goncourts stets am Einzelding des Lebens interessiert. Sie fassen nicht die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen irgendwie in wissenschaftliche Einheiten zusammen, vielmehr suchen sie das Leben selbst in seiner Mannigfaltigkeit auf.

Den Gegensatz von wissenschaftlichem und künstlerischem Welterfassen, der hier zutage tritt, hat **Goethe** meisterhaft geschildert: „Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, sie zu fassen, sie zu übersehen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen. Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstande, er vereinigt

sich mit ihm in Liebe, er teilt ihm das Beste seines Geistes, seines Lebens mit, er bringt ihn wieder hervor" (Diderots Versuch über die Malerei, Goethes Werke, hg. v. Ludwig Geiger, 32. Bd. S. 154).

Das einzelne Ding interessiert sie aber auch malerisch nur in seiner Erscheinung, in seinem bloßen visuellen Gegebensein, nicht in seinem naturwissenschaftlichen Sein, wie der Verstand es erschließt. So werden sie in ihrem Malertum geführt zum konsequentesten Subjektivismus, der die Malerei der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts beherrscht und dem man den Namen „Impressionismus" zu geben pflegt.

b. Die ästhetische Weltauffassung scheint mir dann ihre schwächste Seite zu zeigen, wenn sie in das Gebiet der Ethik eingreifen will. Die Übertragung künstlerischer Wertprinzipien auf die sozialen Beziehungen — eine ästhetisch orientierte Ethik — muß notwendigerweise eine völlige Revolution der sozialen Verhältnisse erzeugen. Wenn sogar als Schätzung von Menschen, die doch wohl auf den ihnen innewohnenden dauernden Eigenschaften gegründet sein sollte, nur „die passive des augenblicklichen Eindrucks" (Hamann 175) bleibt, so zerfallen damit alle Dauerbeziehungen: Freundschaft, Liebe, Treue, und Gemeinschaftsverhältnisse wie Ehe, Familie, Staat in zerbrechliche, jedem Wechsel des „Eindrucks" unterworfene Augenblicksverhältnisse. Mindestens aber bleibt der Ästhetizismus in seiner Menschenbeurteilung in einer Einseitigkeit beschränkt. Der Ästhetizist schätzt den

Menschen nicht nach seinem Charakter, seinem Wollen, seinem sozialen Werte, nach alledem, was ihm als Individuum seinen Wert als Teil einer Gemeinschaft verleiht, er versucht nicht, den Menschen objektiv zu begreifen und zu verstehen, nein, er konstatiert nur die Reaktion, die sein subjektives Empfinden vom andern empfängt. Damit erfährt er freilich eine Bereicherung seiner eigenen Seele, er hält den andern gewissermaßen als „Erlebnis", als „Besitz" in seiner Seele bewahrt. Doch wir wollen nicht Kritik üben, sondern nur konstatieren.

Auch auf ethischem Gebiete sind die Goncourts konsequente Vertreter des Ästhetizismus. Man wird schwerlich in ihrem neunbändigen Tagebuch ein Urteil über irgend jemand finden, das wirklich in die Tiefe des menschlichen Wesens geht. Die Menschen ihrer Zeit spiegeln sich im Tagebuch wieder, so wie sie im psychologischen Erlebnis des schauenden Künstlers erscheinen. Nur der momentane Eindruck des Betreffenden ist gegeben. Das war ja das Bestreben der Goncourts:

„faire vivant d'après un ressouvenir encore chaud" (I, Préface).

So ist das Prinzip, das sie bei der Menschenschilderung im Tagebuche beobachten, im letzten Sinne nur der Ausfluß ihrer Weltauffassung:

„Dans cette autobiographie, au jour le jour, entrent en scène des gens que les hasards de la vie ont jetés sur le chemin de notre existence. Nous les avons *portraiturés*, ces hommes, ces femmes, dans leurs ressemblances du jour et de l'heure, les reprenant au cours de notre journal, les remontrant plus tard

sous des aspects différents, et selon qu'ils changeaient et se modifiaient, désirant ne point imiter les faiseurs de mémoires qui présentent leurs figures historiques, peintes en bloc et d'une seule pièce, ou peintes avec des couleurs refroidies par l'éloignement et l'enfoncement de la rencontre, — ambitieux, en un mot, de représenter l'ondoyante humanité dans sa *vérité momantanée.*" (I, Préface.)

Das im Augenblick faßbare, nicht mit Hilfe der Erfahrung konstruierte Bild eines Menschen ist aber seine sinnliche Erscheinung. Diese finden wir überall im Tagebuch wieder:

„Donc, notre effort a été de chercher à faire revivre auprès de la postérité nos contemporains dans leur ressemblance animée, à les faire revivre par la sténographie ardente d'une conversation, par la surprise physiologique d'un geste, par ces riens de la passion où se révèle une personnalité, par ce je ne sais quoi qui donne l'intensité de la vie, — par la notation enfin d'un peu de cette fièvre qui est l'existence capiteuse de Paris" (I, Préface).

Der visuelle Eindruck ist der ihrem Malertum am nächsten liegende. Die hohe Künstlerschaft der Goncourts gibt den sinnlichen Eindrücken den künstlerischen Wert.

Ihre Zeitgenossen erscheinen in der Form des malerischen Porträts, das sie mit dem Kunstbegriff des Impressionismus als farbigen Abglanz geben. Eindrücke anderer Sinnesgebiete bereichern diese Porträts gegenüber den in Farben gebildeten. Die „impressionnabilité", die sinnliche Empfänglichkeit für die Atmosphäre, die den Menschen umgibt, für das „ambiente", intensiviert die Porträtwirkung. Die Menschen ihrer Zeit erscheinen so in ihrer lebendigen Persönlichkeit, mit ih-

rem Lachen, ihren Gesten, ihren Kleidern und ihren Gewohnheiten. Sie erscheinen als farbige Porträts in Rembrandtisches Licht getaucht, als kühn gezeichnete Karikaturen auf neutralem Hintergrunde, oder gar als bloße Farbentöne eingebettet in das farbige All der Landschaft. In dieser Menschenschilderung vor allem zeigen die Goncourts den reinsten Impressionismus, den wir auf die Formel bringen können: Eindruck, nicht Ausdruck (Wechssler, Stilistik.)

Von diesem Gesichtspunkte aus ist das Tagebuch zu verstehen und zu werten; als biographische Quelle mit Vorsicht zu benutzen, als künstlerischer Spiegel des lebendigen Lebens einer interessanten Zeit von höchstem künstlerischen und kulturgeschichtlichen Werte.

Handelt es sich aber darum, den Menschen nicht in seiner künstlerischen Erscheinung zu geben, sondern über ihn ein Urteil zu fällen, dann zeigt sich auch bei ihnen die Einseitigkeit des Ästhetizismus. Die Einsamkeit des Künstlers in seinem vorwärtsgerichteten Schaffen, das die träg am Alten hängende Masse nie im selben Moment verstehen wird, muß notwendigerweise in jedem unverstandenen Künstler ein egozentrisches Weltbild erzeugen. Als Maßstab seiner Wertung betrachtet er das eigene Ich und kommt von da aus zu einer Negierung aller Werte, die abseits von den seinigen liegen. Der Dichter aber, der mit heiterer Ruhe das Dasein betrachtet, der im engsten Zusammenhang mit Welt und Leben schafft, wird den Bourgeois z. B., den werktätigen Mann, auch vom objektiv-künstlerischen Standpunkt erfassen. Er wird in der Dar-



Gavarni: Profil d'homme
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 248)

r[illegible]n Lachen, ihren Gesten, ihren Kleidern und ihren G[illegible] wo[illegible]heiten. Sie erscheinen als farbige Porträ[illegible] [illegible] [illegible]brandtisches Licht getaucht, als kühn [illegible] [illegible] Karikaturen auf neutralem Hintergrunde, o[illegible] [illegible] [illegible] bloße Farbentöne eingebettet in das farbig[illegible] [illegible] [illegible]andschaft. In dieser Menschenschilderung vor all[illegible] [illegible] [illegible] die Goncourts den reinsten Impressionismus, [illegible] wir auf die Formel bringen können: Eindruck, ni[illegible] Ausdruck (Wechssler, Stilistik.)

Von diesem Gesichtspunkte aus ist das Tagebuch [illegible] verstehen und zu werten; als biographische Quelle [illegible] Vorsicht zu benutzen, als künstlerischer Sp[illegible]gel des lebendigen Lebens einer inter[illegible]essanten Zeit von höchstem künstl[illegible]schen und kulturgeschichtlichen Wert[illegible]

Handelt es sich aber darum, den Menschen nicht n[illegible] ner künstlerischen Erscheinung zu geben, sondern [illegible] ihn ein Urteil zu fällen, dann zeigt sich auch bei [illegible] die Einseitigkeit des Ästhetizismu[illegible] Einsamkeit des Künstlers in seinem vorwärtsgericht[illegible] Schaffen, das die träg am Alten hängende Masse nie [illegible] selben Moment verstehen wird, muß notwendigerweis[illegible] jedem unverstandenen Künstler ein egozentrisch[illegible] Weltbild erzeugen. Als Maßstab seiner Wertung [illegible]trachtet er das eigene Ich und kommt von da aus zu [illegible] Negierung aller Werte, die abseits von den sein[illegible] [illegible]gen. Der Dichter aber, der mit heiterer Ruhe das [illegible] b[illegible]achtet, der im engsten Zusammenhang mit Wel[illegible] Leben schafft, wird den Bourgeois z. B., den [illegible] tätigen Mann, auch vom objektiv-künstler[illegible]schen Standpunkt erfassen. Er wird in der D[illegible]



Gavarni: Profil d'homme
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang 248)

stellung der im Bourgeois sich regenden **Lebenskräfte**, seiner Lebenswerte, eine künstlerische Aufgabe zu erblicken vermögen. Das war den **Goncourts** unmöglich. Sie standen viel zu sehr im Kampfe um ihre Anerkennung, sie erfuhren viel zu sehr an sich selbst die Verständnislosigkeit des Publikums, als daß sie einen Standpunkt ruhiger Beurteilung hätten finden können. Es fehlte ihnen völlig, so gut wie **Zola**, die köstliche Gabe des Humors, die stille Resignation, die ihren Freund **Daudet** die Worte finden läßt: „On a beau se mettre en dehors et au-dessus de la foule, c'est toujours, en fin de compte, pour la foule qu'on écrit" (Souvenirs 151).

Ihre nervöse Reizbarkeit vielmehr, der Mangel an Reibung mit Andersdenkenden und Andersfühlenden, der Einklang ihrer Ideen und „sensations", der ihr brüderliches Zusammenleben so innig gestaltete — das alles trug dazu bei, ihr Selbstgefühl, ihr Überlegenheitsgefühl anderen gegenüber ins Ungemessene zu steigern. Der Ausdruck „imbécile, bête" wird so zur Wertbezeichnung ihrer Mitmenschen.

z. B.: „. . . c'est bien extraordinaire, si vous ne vous apercevez pas que ce sont des imbéciles" (II 83).

„Bref, c'est un artiste capable de faire un croquis en omnibus, — ce dont le blague, comme un imbécile qu'il est, un membre de l'Institut qui est là" (II 298).

„Départ de ce triste pays, de ces eaux de souffrance, de ces hôtels de bruit, de ces tables d'hôte s'allongeant, tons les jours, sous des rallonges de sots" (III 308).

Was sie vom Menschen verlangen, ist Originalität, nicht Charakter.[1]) Die Originalität des Men-

[1]) Das Original als impressionistischer Menschentypus, siehe Hamann 176.

schen ist ein ästhetischer Wert, weil sie ihn von anderen abhebt, den Menschen als Einzelexemplar gleich einem Kunstwerk isoliert, und weil „sich der Eindruck des Neuen und Besonderen mit jeder Wiederholung abstumpft“ (Hamann 176). Das seltene Menschenexemplar allein vermag bei den Goncourts Interesse zu erregen, so wie sie sich als Sammler an einem kostbaren Porzellan erfreuen. Auf die Originalität hin prüfen sie die Menschen. Am „bourgeois“, der stets von der Meinung seiner Zeit, seines Standes abhängig sein wird, werden sie leicht Mangel an Originalität im Fühlen und Denken erkennen können. Aber auch die geistig hochbedeutenden, ihnen in vielem überlegenen Männer des „dîner Magny“ — **Taine, Renan, Sainte-Beuve** — müssen sich die gleiche Messung im Tagebuche gefallen lassen:

„Il nous vient un dégoût, presque un mépris des dîneurs de Magny. Penser que c'est la réunion des esprits les plus libres de la France, et cependant en dépit de l'originalité de leur talent, quelle misère d'idées bien à eux, d'opinions faites avec leurs nerfs, avec leurs sensations propres, et quelle absence de personnalité, de tempérament! Chez tous, quelles peurs bourgeoises de l'excessif! — — — — — — — — —
Ce sont tous des serviteurs de l'opinion courante, du préjugé qui a force de loi, enfin des domestiques d'Homère ou des principes de 1789. Aussi ne parlons-nous plus beaucoup, renfonçant nos idées personnelles sur toutes choses, et dédaignant de les étonner par la propriété personnelle de nos pensées“ (II 276).

Es ist dies nichts anderes, als ein Tadel ihrer Bildung. Es fehlt jenen Männern bei allen ihren Kenntnissen, ihren bedeutenden Werken, an dem, was wir als

impressionistisches Bildungsideal bezeichnen können: an der Fähigkeit des persönlichen, originellen Erlebens.

So wie es **Hermann Bahr** (Bildung 34) einmal fixiert hat: „Dies ist uns Bildung: kein Besitz von Kenntnissen, sondern die innere Kraft, immer mit aufnehmender Seele bereit zu sein und sich aller Erscheinungen des Lebens zu bemächtigen“.

Die Unsicherheit gegenüber Werken z. B., die noch nicht von der offiziellen Kritik, von der „opinion courante“ etikettiert sind, verletzt die Goncourts besonders bei **Sainte-Beuve** (II 277). Sogar **Saint-Victor**, der große, wirklich künstlerisch sehende Kritiker, der in seinen „Hommes et Dieux“ die Statuen, Porträts und Menschen der Vergangenheit wieder zum Leben erweckt (vgl. L. 261 ff.), muß den Tadel über sich ergehen lassen, zwar originell in der Form zu sein, aber wenig im Denken und Erleben:

„Maintenant très original dans sa façon de s'exprimer, il l'est assez peu dans sa façon de penser, n'ayant une impression de la beauté et du caractère des choses, que lorsqu'il en est averti par un livre bon ou mauvais, croyant, à la façon d'une intelligence inférieure, à l'imprimé, et par cette servitude assez soumis dans le fond à l'opinion générale. C'est ainsi que dans un musée, il ira tout droit, comme un somnambule, les yeux fermés, au tableau consacré par l'admiration commune, le suffrage universel du beau et le gros prix marchand, qui le fascine s'il est énorme, incapable de découvrir un chef-d'œuvre inédit, anonyme, méconnu. Puis un homme plutôt d'un goût appris que d'un goût instinctif, de ce goût universel qui s'étend à tout, à une forme de meuble, à un détail de toilette, à la particularité élégante d'une plante, et n'ouvrant

les yeux qu'à ce qui est étiqueté, peinture, sculpture, architecture, et en voyage complètement aveugle à la vie vivante, à la rue, aveugle aux passants, aveugle à la beauté artistique des êtres et des aspects, regardeur uniquement de tableaux et de statues" (I 385).

In diesen Sätzen ist das eigene Bildungsideal der Goncourts deutlich enthalten: Kein Wissen, keine Kenntnisse, sondern Fähigkeit des unmittelbaren künstlerischen Erlebens.

Der Widerspruch zwischen diesem Ideal und der Unzulänglichkeit der Wirklichkeit führt sie zur Satire. Sie richtet sich vor allem gegen den unkünstlerischen Menschen, den Politiker, den Provinzler und den Bourgeois.

c) Das eigentliche Wirkungsgebiet der ästhetischen Kultur liegt in der Gestaltung des Verhältnisses zu den sichtbaren Dingen. Einen Punkt haben wir eben berührt: Die Fähigkeit, künstlerisch zu empfinden, führt zur selbsttätigen Entdeckung künstlerischer Momente im äußeren Leben. Aber es war ja das Bestreben der ästhetischen Kultur, „die Gnade jener seligen Augenblicke ins tägliche Leben einzuleiten". Wir haben gesehen, wie dieses Bestreben den Goncourts reichster Lebensinhalt war. „Die Umgebung künstlerisch gestalten, dem Auge Genüsse bereiten" kehrt immer und immer wieder als Ausdruck ihres Strebens. Eingeschränkt sind sie in ihrem Wollen nur durch den Zeitstil, oder vielmehr durch den Mangel jedes Stiles. So kann das Kunstwollen im täglichen Leben nur seine Äußerung finden in dem Sammeln von Kunstwer-

k e n , die ihnen zu jeder Zeit „la jouissance d'une ligne ou d'une coloration" gewähren können. Das Bestreben, den Gebrauchsgegenständen Kunstwert zu verleihen, treibt sie zur „b i b e l o t e r i e", d e m K e n n z e i c h e n e i n e r s t i l l o s e n P e r i o d e.

Der „grenier" Edmond de Goncourts ist, wie sein ganzes Haus, „un microcosme de choses de goût, d'objets d'élection, de *jolités* rarissimes" (IX 269), das Speisezimmer „une vraie boîte comme je les aime, et où ne se voient ni murs ni plafond sous les tapisseries" (Maison I 14), der petit salon „une espèce de musée des dessins de l'école française recueillis par mon frère et moi depuis longues années" (Maison I, 25).

Die Vermischung beider Tendenzen, des Strebens nach künstlerischer Umgebung und der Liebe zum Sammeln von Kunstgegenständen führt zu dem K ü n s t l e r h a u s, d a s z u g l e i c h M u s e u m i s t. Das zeigt sich am besten im Atelier des Coriolis:

„C'était un atelier de neuf mètres de long sur sept de large. S e s q u a t r e m u r s r e s s e m b l a i e n t à u n m u s é e e t à u n p a n d é m o n i u m. L'étalage et le fouillis d'un luxe baroque, u n e n t a s s e m e n t d'o b j e t s b i z a r r e s, e x o t i q u e s, h é t é r o c l i t e s, d e s s o u v e n i r s, d e s m o r c e a u x d'a r t, l'a m a s e t l e c o n t r a s t e d e c h o s e s d e t o u s l e s t e m p s, d e t o u s l e s s t y l e s, d e t o u t e s l e s c o u l e u r s, l e p ê l e - m ê l e d e c e q u e r a m a s s e u n a r t i s t e, u n v o y a g e u r, u n c o l l e c t i o n n e u r y m e t t a i e n t le désordre et le sabbat du bric-à-brac. Partout d'étonnants voisinages, la promiscuité confuse des curiosités et des reliques: u n é v e n t a i l c h i n o i s s o r t a i t d e l a t e r r e c u i t e d'u n e l a m p e d e P o m p é i . . . .

A côté de la porte, a u p r è s d'u n e h o r l o g e L o u i s XIII à c a d r a n d e c u i v r e e t à p o i d s, u n e

crédence moyen âge portait un moulage d'Hygie .... La Léda de Feuchères, les jambes furieusement croisées autour de cygne, ses genoux lui relevant les ailes, était devant le Mercure de Pigalle, dont l'épaule coupait la gorge d'une nymphe de Clodion. Au-dessus de la crédence, une pochette en ébène enrichie d'incrustations de nacre, représentant des fleurs de lys et des dauphins, masquait à demi un albâtre de Lagny, du XVIe siècle, où était figuré le songe de Jakob. . . . .

Le reste du mur, de chaque côté, était couvert de plâtres peints, de grands écussons bariolées et coloriées. Un profil de Diane de Poitiers, la chair rosée, les cheveux blondissants, sous un clocheton gothique et flamboyant, à choux frisés, la Poésie légère de Pradier sur un socle à pivot, des pipes accrochées et serrées à la gorge par deux clous, un fragment du Parthénon, un relief du vase Borghèse, un sceptre de la Mère folle de Dijon en bois sculpté et peint, garni de grelots; une étagère chargée de bouteilles turques zébrées d'or et d'azur, un houka, enlacé du serpent poussiéreux de son tuyau, un tas de petits bouts d'ambre, une planche de coquilles, mettaient là une polychromie étourdissante, traversée d'éclairs d'irisations etc." (M. S. 130 ff.)

Die weitere Entwicklung hat aber diese beiden Tendenzen scharf voneinander getrennt: Die regellose Fülle der Sammlung soll die harmonische Gestaltung der Umgebung nicht zerstören. Der „Wille zum Stil" beherrscht die Zimmerkunst; das bloße Sammeln bleibt eine Sache für sich.

Für die „Lebenserneuerung" durch die Kunst, die die ästhetische Kultur begehrt, ist die Mitarbeit aller gewerblichen Tätigkeiten die erste Bedingung. An den Anfang der kunstgewerblichen Bewe-

g u n g können wir **Edmond de Goncourt** stellen. Er stellt das Kunstgewerbe sogar über die „große Kunst“:

„Il y a des moments, où je me demande, si l e g r a n d a r t n'e s t p a s i n f é r i e u r à l'a r t i n d u s t r i e l, quand celui-ci est arrivé à son *summum* de la perfection, et si, par exemple, un tableau de coloriste n'est pas inférieur à un flambé hors ligne, et si, si . . . mais, je ne veux pas pousser la comparaison plus loin, pour que mon ombre ne soit pas lapidée par les critiques d'art de la *Revue des Deux-Mondes,* du XX[e] siècle“ (IV 74).

Er glaubt, eine Ü b e r w u c h e r u n g d e s K u n s t g e w e r b e s zu bemerken:

„Non vraiment, t o u t l e g r a n d a r t a l' a i r d e d é m é n a g e r d a n s l' a r t i n d u s t r i e l, et l'art industriel est tout l'intérêt de cette exposition [des Champs-Élysées]“ (IX 235. 1894).

Weder in dem einen, noch in dem anderen braucht man ihm recht zu geben. Keines weiteren Beweises bedarf aber seine Behauptung, i n d e r W e r t s c h ä t z u n g d e s K u n s t g e w e r b e s e i n e R i c h t l i n i e a u f d i e Z u k u n f t eingeschlagen zu haben:

„Dans *Gavarni* et *l'Art du dix-huitième siècle,* j'ai écrit l'histoire du grand art que je sentais. Dans la *Maison d'un Artiste* au dix-neuvième siècle, j'écris l'histoire de l'art industriel de l'Occident et de l'Orient, et l ' o n n e s e d o u t e p a s, à c ô t é d e m o i, q u e j e p r e n d s l a d i r e c t i o n d'u n d e s g r a n d s m o u v e m e n t s d u g o û t d'a u j o u r-d'h u i e t d e d e m a i n“ (VI 112).

Die Entwicklung ist während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, durch verschiedene Schwankungen hindurch, dahin gegangen, daß sich mit dem Streben nach künstlerischer Lebensgestaltung das Suchen nach einem Stile verband, der, wie in großen früheren

Jahrhunderten, der vollkommene Ausdruck unserer Zeit sein soll.

Demgegenüber vertritt die „Maison d'un Artiste du dix-neuvième siècle" einen Typus. Das Künstlerhaus Edmond de Goncourts ist abgegrenzt gegen das des Romantikers durch seine nervöse Kompliziertheit, gegen das moderne durch seine Stillosigkeit.

2a. „Aus theoretischen ästhetische Menschen zu machen, das ist die Aufgabe der Zeit", so finden wir die Kulturaufgabe des Impressionismus formuliert (Bahr, Bildung 34). Aber es erhebt sich die Frage: „Wie geschieht das?" Bahr antwortet darauf: „Indem man ihm [dem Menschen] reinere und stärkere Sinne gibt! Damit wird jede Erziehung beginnen müssen: Die Menschen rascher im Erfassen, gewaltiger im Erhalten zu machen, ihnen hellere Augen, schärfere Ohren, neue Organe zu geben, die auch das Leiseste noch empfangen, das Leichteste noch bewahren können. Wer einen Menschen bilden will, der wecke und reinige und schärfe seine Sinne" (S. 34 f.).

Mit diesen Worten ist klar und deutlich das Wesen der impressionistischen Kultur ausgesprochen: es ist eine Sinnenkultur. Wir erinnern uns jetzt, wie fein die sinnliche Organisation der Goncourts war und verstehen, daß sie gerade deshalb von Hermann Bahr als Vorboten einer neuen Zeit gefeiert worden sind.

Für die impressionistische Kultur, die der Kunst eine so große Rolle im Leben einräumt, muß deshalb die Erziehung der Sinne die Hauptforderung sein, weil sie die

erste Bedingung der Erziehung zum Kunstgenuß ist. Das gilt besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Der berühmte Satz der Goncourts: „le Beau est ce qui paraît abominable aux yeux sans éducation“ (Id. 70) enthält im Grunde eine große Wahrheit.[1])

---

[1]) Eine Bemerkung über einen vielumstrittenen Mann sei mir hier gestattet, ich meine **Julius Meier-Graefe.** Er ist viel angegriffen worden, so von Albin Alfred Baeumler in der Zeitschrift „März“ vom 1. September 1909. Sein Hauptwerk (Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst) rechtfertigt vielleicht nicht den Titel „Entwicklungsgeschichte“. Es ist vielmehr eine Reihe von Monographien. Vergleiche, Hinweise, Bemerkungen stellen Zusammenhänge her, die nur ein so restlos alle künstlerischen Werte empfindender Mann mit erstaunlicher Materialkenntnis wie Meier-Graefe finden konnte. Aber als geistiger Typus ist Meier-Graefe der größte Gegensatz eines **Karl Lamprecht.** Um eine Entwicklung zu geben, bedarf es großer Zusammenfassungen, des Hervorhebens wichtiger Punkte, also wissenschaftlicher Tätigkeiten des ordnenden Verstandes. Das Werk Meier-Graefe hat aber den großen Vorzug, es ist mit den Sinnen geschrieben.

Man lese z. B. den Aufsatz über **Renoir:** „In dem Moulin de la Galette kämpft in den Kleidern der Männer noch ein häßliches, farbloses Schwarz mit reinen blauen und gelben Tönen. Die Schaukel ist die schönste Symphonie in Blau von entzückender Reinheit, die Quadrierung des rosa Weges mit den Sonnenflecken von reizender Erfindung“ (Bd. I, S. 197).

Über Renoirs Ölbild „Kinder im Walde“ schreibt er: „In dem Gemisch von Orange und Blau wie in dem Kleid der Bonne und dem kleinen Köter, scheint die Sonne alles Gelb an die Oberfläche zu zaubern, um darunter Fluten von Purpur ahnen zu lassen; aus dem Blau des Knabenanzuges zieht sie ein Rosa — hier können sich die Neo-Impressionisten freuen — auch das starke, blauumränderte Gelb des famosen Hutes paßt in ihr Programm“ (Bd. I, S. 198).



Chardin: Le Gobelet d'argent
Radierung von Jules de Goncourt
(Bremen, Kunsthalle)
(Anhang [illegible])

Das Große der künstlerischen Empfindung in den Gebieten der bildenden Kunst ist eben, daß sie **unmittelbar** erfolgt, daß sich zwischen den physiologischen Akt der Sinnesempfindung und die seelische Reaktion **keinerlei Verstandestätigkeit** einschiebt. Eine künstlerische Kultur wird daher stets Sinnenkultur sein müssen. Die abstrahierende Tätigkeit des Verstandes wird sich in Zeiten ausgesprochener Sinnenkultur einer geringeren Beliebtheit erfreuen.

Die Sinnenkultur sucht sich aller Dinge des täglichen Lebens, die unsere Sinne berühren, anzunehmen, um sie ihnen angenehm zu machen. Ihr höchstes Ideal ist es,

---

Das ist die Art über Kunst zu schreiben, wie sie von den **Goncourts** mit angebahnt worden ist. Den materiellen Form- und Farbenwerten, die unsere Sinne affizieren, werden adäquate sprachliche Vorstellungen geschaffen. Die Kunstbeschreibung geht den Weg, den die Kunst selbst gegangen ist: vom erzählenden und erzählbaren Inhalt zum „rein Künstlerischen", das sich einer erzählenden Wiedergabe entzieht. Das eigentlich Künstlerische der impressionistischen Bilder, bei denen es vom Inhalt nicht viel zu erzählen gibt, ist vielleicht nur einer solchen Behandlungsweise zugänglich. Vielleicht hat Meier-Graefe recht, wenn er sagt (Manet 18): „Impressionismus ist auch immer nur die Kritik, die ihnen gerecht zu werden vermag".

Stoffliche Analyse, historische Zusammenfassung, philosophische Abstraktion haben unbedingt etwas Rauhes, den Reiz des Kunstwerkes als eines selbstlebenden, lebenspendenden Organismus Zerstörendes an sich. Wenn wir aber je in der bildenden Kunst unserer Tage das Gemeinsame suchen wollen, wie es für die Kunst früherer Jahrhunderte gefunden ist, so sind wir auf das oben angedeutete methodische Verfahren angewiesen.

alle lebengestaltenden menschlichen Tätigkeiten, Architektur und Kunstgewerbe, Gartenbau und Städtebau zusammenwirken zu lassen nach einem einheitlichen sinnlich - künstlerischen Prinzip.

Das Rokoko war die letzte Sinnenkultur dieser Art. Darauf beruht der Zauber, den es auf die Goncourts ausübte. Das 18. Jahrhundert hätte es nicht gewagt,[1]) ein Buch erscheinen zu lassen, das nicht durch seinen Einband, durch Vignetten und Zierleisten, durch seinen Bilderschmuck, der Text und Illustration nicht nur in inhaltliche Beziehung, sondern in eine rein sinnliche, dem Auge künstlerische Befriedigung gewährende Anordnung bringt, schon äußerlich künstlerischen Anforderungen genügt hätte. Das Prinzip, aus dem die Zeit schuf, war die Anmut, die Grazie, das „joli". Aus diesem einheitlichen Stilprinzip heraus gestaltete sich das Rokoko seine Lebensdekoration. Das haben die Goncourts zuerst in ihrer Zeit verstanden und ausgesprochen:

„Ce temps qui orna tout de l'amabilité de l'art, qui éleva le *joli* au style et répandit ce style dans les plus petites choses de ses entours, de ses usages, de ses habitudes; ce temps, qui appliqua le talent du dessinateur et du graveur jusqu'au décor du moindre bout de papier, de ces mille petites feuilles volantes qu'une société se passe de main en main: adresses, cartes, invitations, billets de faire part, facture de marchands, passe-ports, contre-marques de théâtre; ce temps, qui ne voulait pas un seul imprimé sans y trouver un plaisir pour l'œil; le XVIIIe siècle devait naturellement dépenser, pour

[1]) Vgl. Art du XVIIIe siècle II 266.

l'embellissement et l'égayement du livre, un génie, une imagination, un goût nouveau et sans exemple" (Art du XVIIIe siècle II 265).

Mit ihren Bestrebungen stehen die **Goncourts,** innerhalb des 19. Jahrhunderts, zweifellos am Eingang einer neuen Periode.

Wenn wir in **Voltaire** den Abschluß einer ausschließlichen Verstandeskultur sehen können, in **Rousseau** den Anfangspunkt einer bis tief in das 19. Jahrhundert hineinwirkenden Gefühlskultur, so können wir mit den **Goncourts** den Beginn einer systematischen, bewußten Sinnenkultur ansetzen. Ähnlich wie wir in **Lessings** Werken eine Erziehung zum logischen Denken finden, so können wir in dem gewaltigen Oeuvre der **Goncourts** eine Schule der Sinne erblicken, wie es kaum eine zweite gibt.

Die **Lichtwarkischen** Forderungen, die von unserm heutigen Geschlechte eine Erziehung des Farbensinnes verlangen, finden wir bei ihnen längst erfüllt. Das Bedürfnis nach Farbigkeit des äußeren Lebens ist die Erklärung, weshalb sie das neunzehnte Jahrhundert so unerträglich finden. Die männliche Kleidung finden sie abscheulich in ihrer Eintönigkeit und Einförmigkeit (vgl. C. D. 144).

Ihre künstlerische Seele steht nicht in ihrer Zeit, sie träumt sich zurück in das achtzehnte Jahrhundert. Schon als Kind ruft sich **Jules,** voller Sehnsucht hinwegzufliehen aus dem „siècle épicier et bourgeois", den Glanz und die Poesie des Rokoko vor sein geistiges Auge, „les seigneurs, les dames, les pages, les varlets, tout ce monde magnifique de soie, de ve-

lours, d'or" (L. 21). Das achtzehnte Jahrhundert hatte es verstanden „de s'habiller de printemps et de toutes les nuances riantes et de toutes les gaietés de ce monde. De loin l'habit souriait avant l'homme" (I 181).

Wie begeisternd mußte es auf sie wirken, als sie nun plötzlich mit einer Kultur in Berührung kamen. die das Ideal des Rokoko, ihr eigenes in sichtbarer Gestalt, in vollem Leben zeigte? Die japanische Kultur, die von den sechziger Jahren an Europa durch seine Kunst zuerst bekannt und vertraut wurde, hätte nie einen solchen Einfluß ausüben können, wenn sie nicht die Erfüllung dessen gewesen wäre, was man erstrebte, eine Sinnenkultur in höchster Blüte. Die Kulturen des Rokoko, des fernen Ostens und des Impressionismus Europas ruhen auf dem gleichen Kulturstreben: „Gebt den Sinnen künstlerische Freuden".

b) Ein Lebenselement des Rokoko, ohne das dessen Kunst ihre charakteristische Eigenart verlieren würde, ist eine leichte, prickelnde Erotik.[1]) Die Parkszenen **Watteaus**, die graziöse Schäferwelt **Fragonards**, die Nymphenwelt **Bouchers**, selbst die keuschen Mädchen und Frauen **Greuzes** sind ohne ein gewisses erotisches Element undenkbar. „Kunst und Erotik sind in einer Sinnenkultur untrennbar verknüpft", bemerkt Hamann (173) treffend. Ein ähnlicher

[1]) Über die Erotik in der modernen impressionistischen Kultur vgl. Hamann, S. 168—174.

erotischer **Einschlag** ist in der japanischen Kunst zu bemerken, vor allem bei **Hokusai** (vgl. Hok. 174), bei **Marunobu** und anderen.

Die Kunst der Goncourts wird von einer Erotik nach Art des Rokoko beherrscht. Sie werden von erotischen Vorstellungen fast verfolgt. Das „tendre entre-deux des seins", ohne das die Frauen **Greuzes** nie erscheinen, kehrt im Tagebuch und in den Romanen häufig wieder. Erotische Gefühle bestimmen zahlreiche Erlebnisse des Tagebuches.

Ihre Schätzung eines **Crébillon, Rétif de la Bretonne,** der „Liaisons dangereuses" gehört in diesen Zusammenhang. Den Mätressen Ludwigs XV., den nach rigorosen sittlichen Begriffen „unmoralischen" großen Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts wenden sie lebhaftes Interesse zu. Ihre Persönlichkeiten wieder erstehen zu lassen, ist ein Ziel ihrer historischen Arbeit.

Für die verachtete, aus der menschlichen Gesellschaft ausgestoßene Dirne gewinnen sie ein menschlich-warmes und psychologisches Interesse. 1853 schrieben sie „La Lorette", wohl angeregt von **Gavarnis** lithographischen Serien „Les Lorettes" (1841, 1842, 1843, vgl. Gavarni 214 ff.), in denen er „toutes les péripéties de la vie de la lorette, le souci et le vide de cette vie de lorette" mit genialer psychologischer Sicherheit gezeichnet hatte. **Edmonds** Roman „La Fille Élisa" (1877) ist der erste in der Reihe der Hetärenromane des neunzehnten Jahrhunderts, der mit psychologischer und physiologischer Wissenschaftlichkeit an das Studium einer der kompliziertesten sozialen Erscheinungen herangeht. Das

Thema der Frau, die, sei es durch ihren Beruf als Künstlerin oder durch hysterische Veranlagung, zu einem dem Dirnenhaften sich nähernden Liebesleben getrieben wird, zieht durch fast alle ihre Romane. Marthe in C. D., Manette in M. S., Madame Bourjot in Renée Mauperin", Germinie Lacerteux vor allem, Madame Maréchal in dem Drama „Henriette Maréchal" und zuletzt die Faustin mit ihrer Schwester variieren den gleichen Typus. Die dichterische Vorliebe für Kreise, in denen mit der Ungebundenheit des Lebens eine Freiheit der sittlichen Auffassung sich zeigt, für die „bohême", mindestens eine genaue Bekanntschaft mit ihrer Lebensweise spiegelt sich häufig im Tagebuche und gibt den Unterton zu „Charles Demailly" und „Manette Salomon".

---

[1]) „Le feu de tout le jour avait rempli toute la chambre d'une molle chaleur. La lampe versait sa lumière blanche et la faisait aller d'une table à un tapis, d'un tapis à un fauteuil, d'un fauteuil à un cadre: le reste était dans une ombre dormante, égayée cà et là d'un reflet, d'un coup de lumière au point de torsion d'un cuivre, d'un accroc d'or, d'une lueur de soie, d'une paillette, d'un rien . . .

Enfin sonnait le coucher. Le déshabillé lent et plein de retards, la toilette de nuit, épingle à épingle, les vêtements qui tombent à regret, le fichu qu'une main enlève et qu'une autre main défend, cette jolie pudeur de minuit qui regarde ses défaites dans la glace et fait des nœuds au lacet de son corset pour appeler à l'aide . . . Charles avait chaque soir le régal de cette comédie adorable . . . Et, quand, de toute la toilette il ne restait plus guère que la femme, Marthe lui disait des yeux et de la bouche: Porte-moi! Et, nouant ses deux bras autour du cou de Charles, s'abandonnant tout entière, elle se laissait porter jusque dans le lit comme une enfant . . ."

Die impressionistische Dichtung hat es vermocht, Dingen, die eine klassische Zeit überhaupt nicht behandelte, die noch ein **Flaubert** nur anzudeuten wagte, für die bis dahin nur die Wissenschaft eine Sprache hatte, auch eine dichterische Sprache zu finden. Für das Physiologische der Liebe haben die Goncourts vielleicht als die ersten künstlerische Worte geschaffen. In „Charles Demailly" liegt es noch wie ein Schleier über diesem Thema. Doch ist das scherzende Liebesgetändel (S. 218 ff.) meisterhaft geschildert. In der Boudoirszene (S. 223)[1]) liegt etwas von der Pikanterie **ReznIceks**. „Germinie Lacerteux" analysiert die Physiologie des hysterischen Weibes in seinem Drange nach Liebesgenuß (S. 190) und dessen Befriedigung (S. 221). Hier und in Edmonds „Faustin" (S. 215 f.) ist der geschlechtlichen Vereinigung zweier Wesen eine reine künstlerische Sprache geschaffen, so wie ihr **Rodin** eine Form geschaffen hat. Fern im Osten war es **Utamaro**, der das gleiche Problem in der Malerei behandelte (vgl. Hok. 174). Auch das Problem der Homosexualität spielt in die „Faustin" hinein mit der Person des George Selwyn, an dem Züge **Oscar Wildes** zu erkennen sind.

c) Eine ausgesprochene Sinnenkultur im Gegensatz zu einer Geisteskultur wird neben dem Bedürfnis nach künstlerischer Dekoration des äußeren Lebens, neben einem ungezwungen natürlichen erotischen Element als unleugbaren Nachteil auch ein geringeres Bedürfnis nach verstandesmäßiger Einsicht in das Weltgeschehen zur Folge haben. Künstler sind nur selten systematische Denker.

Ein phantastischer, auf naturwissenschaftliche Erklärung verzichtender, nach dem Übernatürlichen hinneigender Zug ist in dem Erkenntnisstreben der Goncourts zu bemerken. Es ist bezeichnend, daß Edmond in sich eine gewisse Vorliebe findet „pour les livres des écrivains à l'imagination déréglée, aux concepts extravagants, aux idées singulières, — pour les livres un peu fous, ces livres où, selon Montaigne, l'esprit, faisant le cheval échappé, enfante des chimères" (Maison II 25). Sein Wohlgefallen daran scheint mir über das bloß ästhetische Genießen am Phantastischen hinauszugehen. Beide Brüder begeistern sich an den Erzählungen **Edgar Allan Poes** (vgl. I 137), in denen an die Stelle der logischen Entwicklung die Assoziationspsychologie tritt und der nach den Gesetzen der Naturwissenschaft geregelten eine subjektiv geschaffene Welt gegenübergestellt wird, „eine Welt, deren Gesetze ihm allein bekannt sind, in der er selbst Fatum, Gehirn, lieben Gott spielen kann" (Holitscher, Baudelaire S. 44). Die Goncourts finden in **Poe** „une littérature nouvelle, la littérature du XXe siècle: le miraculeux scientifique, la fabulation par A + B, une littérature à la fois monomaniaque et mathématique" (I 137). Edmond schreibt:

„... si mon esprit ennuyé du terre à terre de la vie, a besoin d'une distraction dans le surnaturel, dans le phantastique, c'est chez Poë, que je la trouve" (V 214).

Sie selbst haben phantastische Erlebnisse in der Art Poes gestaltet oder entworfen („Monsieur Chut" P. R. 1—7, III 235. VIII 173). Auch **des Esseintes** zeigt eine Vorliebe für diesen „maître de l'Induction":

„Plus que tout autre, celui-là peut-être répondait par d'intimes affinités aux postulations méditatives de des Esseintes" (A Rebours 252).

In der Vorliebe für das Phantastische ist ihre Schätzung **E. T. A. Hoffmanns** begründet. Das Phantastische gefällt ihnen auch besonders an der japanischen Kunst, in der in der Tat, besonders im Ukiyoye, das Übernatürliche eine große Rolle spielt. **Hokusai** z. B. hieß „le maître dessinateur des fantômes" (Hok. 216).

Mit des Esseintes auch teilen sie die ästhetische Freude am Mystischen. Der Umschwung zur Mystik, der sich bei den Symbolisten, die das Gegenteil des alten französischen Geistesideals „logique et clarté" vertraten, organisch entwickelt hat — am deutlichsten zu bemerken in Leben und Werken **Huysmans'** —, ist vorbereitet in „Madame Gervaisais" von 1869. Es ist nicht zuviel behauptet, wenn wir in der fieberhaften Arbeit für diesen Roman bei den beiden Autoren ein geheimes geistiges Mitgehen mit dem Lebensschicksal dieser Frau erkennen, die von philosophisch-naturwissenschaftlicher Welterkenntnis allmählich zum gläubigen Katholizismus geführt wird. Der Grund dieser Entwicklung ist die ästhetische Befriedigung am katholischen Ritus. Die Künstlernatur der Madame Gervaisais bringt ihr geistiges Streben zu Fall. Während der unsinnlich organisierte Freidenker in dem Hochamt der Priester nur ein Hohnsprechen auf den Verstand und in dem gläubigen Niederknien der Menge nur ihre Dummheit zu sehen vermag, muß sich für Madame Gervaisais, eine künstlerische Natur, über den geistigen

Gehalt einer solchen Szene sofort die den „sens artiste“ berührende sinnlich-künstlerische Erscheinung schieben. Auf alle Sinne wirkt der Ritus, dämonisch-berauschend, die kühle Vernunft einschläfernd. Das geheimnisvolle Dunkel des Domes, wo die Menschen zu Schatten und Silhouetten werden, die weihrauchgeschwängerte, auch dem Auge sichtbare Luft, die gleißende Pracht der Meßgewänder, die monotonen Gebete der Gemeinde, der durch die weiten Räume dahinschwellende Kirchengesang, die Lebendigkeit der kirchlichen Beredsamkeit — all das Malerische und Musikalische am katholischen Ritus, das, selbst eine geniale Kunstleistung, zahllose Künstler begeistert hat — das alles schlägt die Sinne der Madame Gervaisais in Banden. Sie wird unfähig zum geregelten Denken und vergißt, was ihr Geist sich erarbeitet hatte. Durch die unauslöschlichen Eindrücke, die ihr ganzes Nervensystem in dem religiösen Milieu empfängt, wird letzten Endes ihre Ergebung in den Katholizismus bewirkt.

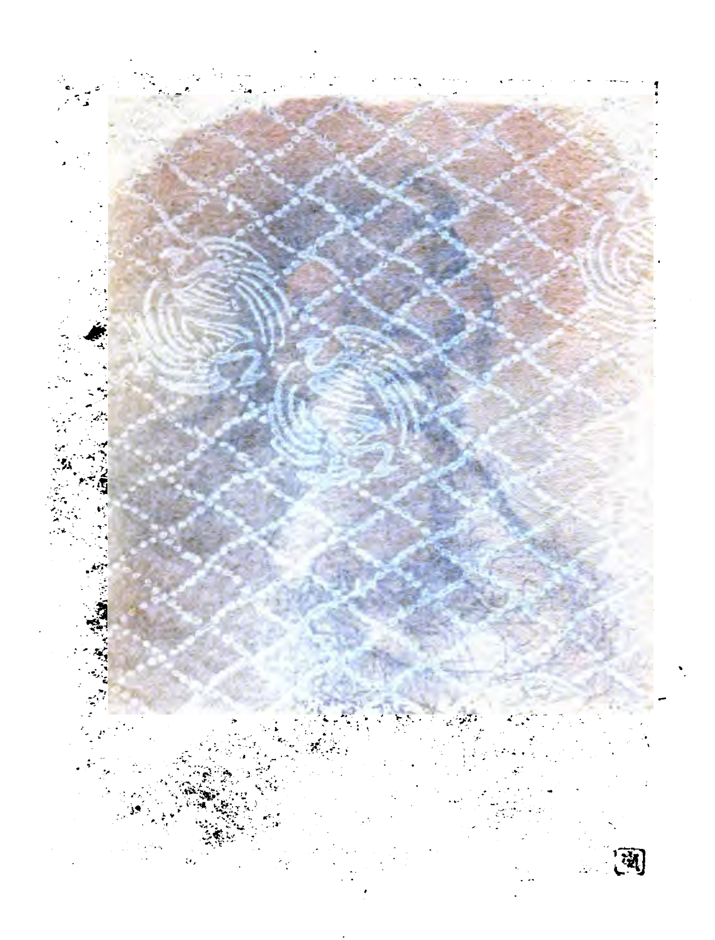
An „Madame Gervaisais“ zeigt es sich, wie tief das Künstlertum der Goncourts in ihrem Menschentum wurzelt: Abhold aller verstandesmäßigen Durchdringung der Lebensverhältnisse interessieren sie sich rein künstlerisch an ihrem Gegebensein. Sie suchen an der Oberfläche des Lebens alle Reize, alle Nuancen auf, die sich dem die Totalität erfassenden Dichter bieten.

3. Das impressionistische Kulturideal findet seine eigentliche Verkörperung nicht im

Manne, sondern in der Frau. Die Psychologie des Weibes ist durch das ganze Lebenswerk der Goncourts hindurch — Romane, Sittengeschichte, Tagebuch — ein immer wiederkehrendes Thema. Doch erst **Edmond** sollte es vergönnt sein, die nach ihrer Persönlichkeit, ihrer Organisation, ihrer Bildung und ihrer Lebensführung ideale Frauengestalt des Impressionismus zu zeichnen, die Frau, die einem Charles Demailly, einem Coriolis ebenbürtig ist. Es ist „La Faustin". Marthe — obwohl Schauspielerin — wird als eitel, leer, „inculte" befunden, Manette — obwohl das in einer Atmosphäre von Kunst lebende Modell — zieht den Künstler in den Staub, erniedrigt seine Kunst zum Handwerk. Beide sind durch ihre Berufsbeziehungen zur Kunst auf der einen Seite, und ihren Mangel an Künstlerschaft, an innerem Gehalt, an Kultur zur Erfüllung ihres Berufes auf der anderen Seite die typischen Vertreterinnen jener halb gebildeten Frauen, gegen die die Goncourts die meiste Abneigung hatten. In der Faustin, einer Schauspielerin, hat Edmond alle Eigenschaften vereinigt, die, nach seiner Ansicht, der Frau allein das innere Anrecht, die Befähigung zur Künstlerschaft, geben.

Ihrer körperlichen Beschaffenheit nach erfüllt sie das Ideal eines von der Zierlichkeit des Rokoko, von seiner prickelnden Sinnlichkeit begeisterten Mannes:

„La Faustin était de taille moyenne, et plutôt petite que grande, et toute élégante, en sa mignonne personne, des minceurs et des sveltesses longuettes d'une apparente maigreur. C'était une de ces fausses maigres, à la



[illegible] de Saint Aubin: Au moins [illegible]
[illegible] de [illegible]
[illegible]

Manne, sondern in der Frau. Die Psycho[illegible] gie des Weibes ist durch das ganze Lebenswerk [illegible] [illegible] hindurch — Romane, Sittengeschichte, [illegible] buch — ein immer wiederkehrendes Thema. Doch [illegible] Edmond sollte es vergönnt sein, die nach ihrer [illegible] lichkeit, ihrer Organisation, ihrer Bildung und [illegible] [illegible] ideale Frauengestalt [illegible] pressionismus zu zeichnen, die Frau [illegible] Charles Demailly, einem Coriolis ebenbürtig [illegible] „La Faustin". Marthe — obwohl [illegible] wird als eitel, leer, „inculte" geschildert, [illegible] wohl das in einer Atmosphäre von Kunst lebt [illegible] — zieht den Künstler in den Staub, erniedrigt [illegible] zum Handwerk. Beide sind durch ihre [illegible] zur Kunst auf der einen Seite und [illegible] Künstlerschaft, an innerem Gehalt, an Kul[illegible] lung ihres Berufes auf der anderen Seite die [illegible] Vertreterinnen jener halb gebildeten Frauen, gegen die Goncourts die meiste Abneigung hatten. [illegible] Faustin, einer Schauspielerin, hat Edmond [illegible] schaften vereinigt, die, nach seiner Ansicht, [illegible] lein das innere Anrecht, die Befähigung [illegible] Künstlerschaft geben.

Ihrer körperlichen Beschaffenheit [illegible] füllt sie das Ideal eines von der Z[illegible] Rokoko, von seiner prickelnden Sinnlichkeit [illegible] ten Mannes:

„La Faustin était de taille [illegible] plutôt petite que grande, et toute [illegible] gnonne personne, des rondeurs et des sveltesses [illegible] apparente maigreur. C'était une de ces fausses [illegible]



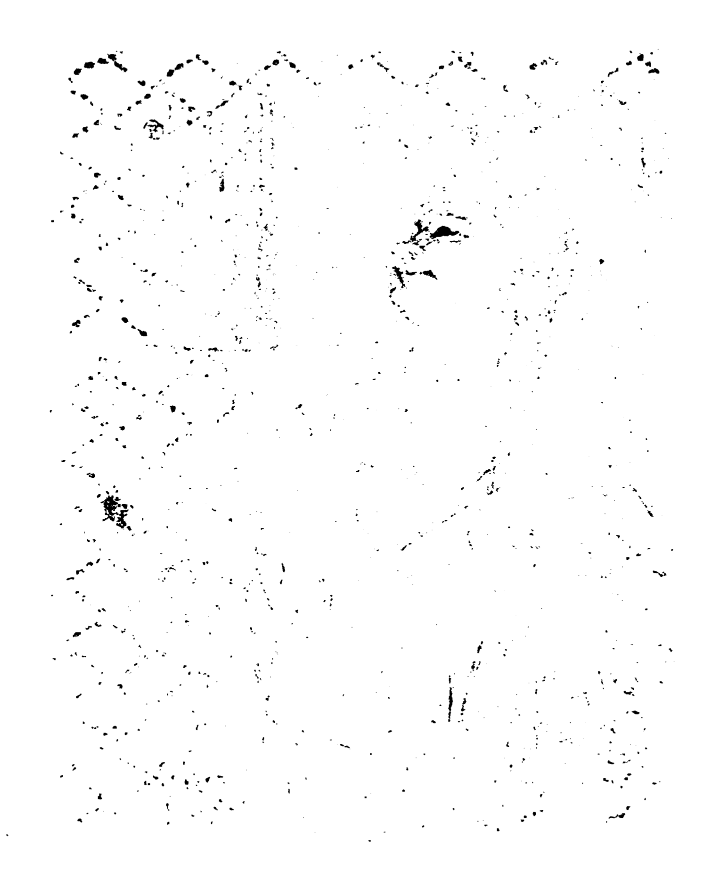
Augustin de Saint-Aubin: Au moins soyez discret
Radierung von Jules de Goncourt
(Anhang 234)

gorge pouvant remplir, ainsi que disait le dix-huitième siècle, les deux mains d'un honnête homme, aux hanches d'une femme grasse, et dont tout le reste du corps avait conservé le délicat et juvénile modelage d'un corps de fillette. Elle possédait, — une charmante distinction physique en train de disparaître, — des épaules abattues et joliment tombantes, et quand elle était décolletée, on voyait dans la courbe suave de son dos, près de l'attache des bras, deux petites fossettes qui riaient. Et sa peau d'une pâleur animée, et presque imperceptiblement rosée au visage, devenait sur son torse, sur ses membres, la blancheur mate des brunes quand elles sont blanches, la chaude blancheur exsangue peinte par le Titien sur la poitrine de sa maîtresse" (L. F. 231 f.).

„La tragédienne, en effet, apparaissait charmante. Elle était vêtue de noir, sa couleur d'affection, mais d'un noir envolé dans de la dentelle, d'un noir léger, aérien, flottant, et qui mettait de la nuit transparente sur des places roses de sa peau. Et dans ce noir, son corsage ouvert en cœur laissait entrevoir un peu de l'entre-deux de ses seins, au milieu desquels elle avait placé un œillet jaspé de pourpre, faisant ressortir la blancheur mate de sa poitrine" (L. F. 265 f.).

Ein Frauentypus von der sinnenreizenden Niedlichkeit der Frauen und Mädchen **Greuzes**, von denen die Goncourts so glühende Worte reden (L'art du XVIII[e] siècle II, 14 ff.).

„Et encore des cheveux châtain-foncés ondulant sur des tempes ramifiées de veinules bleues, et un front lumineux, bossué de protubérances intelligentes, et un petit nez spirituel qui n'avait rien de tragique, et une bouche aux coins moqueurs, une bouche douce et ironique, restant parfois entr'ouverte dans un sourire figé de statue: un ensemble de traits peu réguliers, tout modernes, tout parisiens, mais dont le dessin disparaissait dans des jeux de physionomie, dans l'enchantement fascinant des yeux de la femme" (L. F. 232).



Toulouse-Lautrec: Yvette Guilbert
Lithographie
(Dresden, Kunsthandlung Ernst Arnold)
(Anhang 258)

gorge pouvant remplir, ainsi que disait le dix-huitième siècle, les deux mains d'un honnête homme, aux hanches d'une femme grosse, et dont tout le reste du corps avait conservé le dé[illegible] juvénile modelage d'un corps de f[illegible] [illegible] possédait, — une charmante distinction physique en train de disparaître, — des épaules abattues joliment tombantes, et quand elle était décolletée, voyait dans la courbe suave de son dos, près de l'attache bras, deux petites fossettes qui riaient. Et sa peau d'u[illegible] pâleur animée et presque imperceptiblement rosée visage, devenait sur son torse, sur ses membres, la blanche mate des brunes quand elles sont blanches, la chaude [illegible] cheur exsangue peinte par le Titien sur la poitrine de maîtresse" (L. F. 231 f.).

„La tragédienne, en effet, apparaissait charmante. [illegible] était vêtue de noir, sa couleur d'affection, mais d'un noir volé dans de la dentelle, d'un noir léger, aérien, flottant, et [illegible] mettait de la nuit transparente sur des places roses de peau... Et dans ce noir, son corsage ouvert en cœur laissait entrevoir un peu de l'entre-deux de ses seins, au milieu d[illegible] quels elle avait placé un œillet jaspé de pourpre, faisant sortir la blancheur mate de sa poitrine" (L. F. 265 f.).

Ein Frauentypus von der sinnenreizenden Niedlichkeit der Frauen und Mädchen **Greuzes**, von denen die G[oncourts] so glühende Worte reden (L'art du XVIII[e] siècle 14 ff.).

„Et encore des cheveux châtain-foncés ondulant sur [les] tempes ramifiées de veinules bleues, et [un] front lumineux, bossué de protubérances intelligentes, et un petit nez spirituel qui n'avait [rien] de tragique, et une bouche aux coins moqueurs, une bouche douce et ironique, restant parfois entr'ouverte dans un sou[rire fi]gé de statue: un ensemble de traits peu réguliers, tout modernes, tout parisiens, mais [dont] le dessin disparaissait dans des jeux de physionomie, [dans] l'enchantement fascinant des yeux de la femme" (L. F. 23[illegible]



Toulouse-Lautrec: Yvette Guilbert
Lithographie
(Dresden, Kunsthandlung Ernst Arnold)
(Anhang 258)

Es ist das Antlitz, das die moderne Plastik zu verewigen sucht, ein **Rodin, Bernstamm, Troubetzkoy.**

Das Faszinierende der Faustin liegt in ihren Augen, die mit ihrer unendlichen Wandlungsfähigkeit den seelischen Eindrücken gegenüber an Edmonds Augen erinnern:

„La Faustin, avait des yeux gris, ou plutôt d'une nuance indéfinissable, des yeux de la couleur d'une vague, avec dedans, la nuit ou la transparence que met le passage d'un nuage ou d'un coup de lumière en de l'eau de mer: des yeux à la fois obscurs et clairs, des yeux que la mauvaise humeur faisait noirs et presque méchants, des yeux que la joie, la sympathie, l'amour, faisaient bleus, et tout doux." (L. F. 232).

Die nervöse Reizbarkeit verfolgt ihren Körper bis in die ruhige Harmonie klassisch-plastischer Posen:

„. . . une taille, où, au milieu de la tenue la plus distinguée et de l'harmonie des gestes sculpturaux, frémissait toujours un rien de la vie remuante, que conservent, même au repos, les reins des danseuses de corde" (L. F. 232 f.).

Aber der Hauptvorzug ihrer Persönlichkeit liegt nicht in ihren körperlichen Reizen, sondern in ihrem Wesen. Dieselbe Eigenschaft, die wir als charakteristisches Merkmal ästhetischer Menschenwertung kennen lernten, die Originalität, das Anderssein, macht auch die Faustin, in den Augen Edmonds, würdig, die Idealgestalt der Frau zu sein:

„. . . ce qui faisait surtout le charme de la femme, c'était l'originalité de sa nature. Elle plaisait, elle ravissait par l'imprévu de sa féminilité. Elle recevait du contact des choses et des humains des impressions particu-

lières, dont l'expression se traduisait d'une façon inattendue, insolite, différente des autres femmes. Elle voyait, elle sentait, elle aimait d'une manière toute personnelle" (L. F. 233).

Der Reiz und damit der Wert ihrer Persönlichkeit beruht demnach einmal auf der vollkommenen Originalität ihrer Empfänglichkeit den Dingen und Menschen gegenüber, ihren individuellen Sinnesempfindungen, ihrem eigenartigen Gefühlsleben, und zweitens auf der Originalität, mit der sich ihr individuelles Seelenleben äußert. Nicht Tiefe des Gefühlslebens, Harmonie schöner menschlicher Eigenschaften hat ihr der Dichter gegeben. Nicht daß sie tiefer organisiert ist, würde bei denen gelten, die sie, in der Phantasie des Dichters, umgeben, sondern daß sie anders organisiert ist. An die Stelle des ethischen Wertes der menschlichen Vollkommenheit tritt der ästhetische Wert des einzigen Exemplars.

Im Gegensatz zur Faustin zeichnet Edmond das gesellschaftliche Ideal, das sich die Bourgeoisie für die Frau ihres Standes gebildet hat und das diese zu einer Lebenshaltung zwingt, die alles Originelle, alles Persönliche in ihr unterdrückt:

„Parmi les femmes de naissance et d'éducation bourgeoises, l'être féminin, du grand au petit, et de haut en bas, est toujours, pour ainsi dire, le même être, et la sensitivité des unes et des autres semble fabriquée sur un patron identique. Sous l'action des choses extérieures, la femme bien élevée ou à peu près bien élevée, a des répulsions, des tendresses, des commisérations, voire même des attaques de nerfs qui paraissent avoir été prévues et décrites dans un programme

dressé pour la classe entière et cela dans une mesure, une pondération, un convenu qui ne sont jamais dépassés. Chez toutes, les premiers mouvements de l'âme sont des seconds mouvements, des mouvements corrigés, amendés et rendus bienséants, et chez toutes, sauf de petites nuances apportées par un tempérament, par une nervosité exceptionnelle, tout se passe de même sous le despotisme d'un certain comme il faut, atténuant et effaçant la personnalité. Ces femmes, même les plus intelligentes, ont également des idées faites d'avance sur toutes choses au monde, d'après des clichés reçus, un formulaire courant de la distinction, un catéchisme de la pensée des gens bien. Elles n'osent rien montrer au dehors de ce qui rébellionne, s'insurge, fait le diable dans leur cervelle, de ce qui pourrait paraître singulier, anormal, excentrique, enfin dissemblable de ce que leurs semblables pensent. Ainsi refaçonnées par l'éducation, ainsi matées dans la production de premier coup de leurs sensations et le leurs pensées, ces femmes sont d'une uniformité désespérante, et n'apportent aux riches ennuyés des vieilles civilisations, à leurs maris, à leurs amants, rien qui révolutionne leur apathie, la secoue, l'amuse, la distrait violemment" (L. F. 233 ff.).

Aus diesem Mangel an Ursprünglichkeit des Fühlens und Denkens, aus dieser Uniformierung der bürgerlichen Frau durch falsche Erziehungsprinzipien und durch ein falsches Klassenideal, erklärt Edmond die Hinneigung vieler Männer aus geistiger und gesellschaftlicher Aristokratie zu Frauen aus niederen Ständen. So stammt auch die Faustin aus dem Volke:

„Chez la Faustin, au contraire, il y avait la saveur âpre et *sui generis* qui se dégage d'une créature du peuple, dont elle était restée, et dont elle aimait la nourriture de cru-

dités et de charcuterie, et au milieu duquel elle se plaisait à se retrouver parmi les feux d'artifice, les fêtes populaires, les foires des environs de Paris. Et de cette origine, elle avait gardé des mouvements de l'âme moins disciplinés, des impressions plus rapprochées de la nature, des sensations plus extérieures, et un entrain, et un montant et une gaieté de pauvre diable conservée dans l'existence heureuse, et une vie au pouls précipité, une vie agissante, remuante, tourbillonnante, qui n'était pas le fouettement maladif des femmes du monde, mais bien un peu la bruyance et le tapage d'un sang où serait restée de l'enfance: une vie si vivante, que sa fréquentation avait je ne sais quoi de capiteux pour les autres, et les faisait parlants, causants, spirituels" (L. F. 235).

Sie, eine der ersten Tragödinnen, schreibt Briefe mit orthographischen Fehlern, aber sie schreibt natürlich,

„. . . et la femme qui écrivait si mal, qui écrivait comme une femme du siècle passé, s'exprimait divinement" (L. F. 237).

Trotz ihrer niederen Herkunft ist sie fein organisiert, sensibel, „la créature d'élection douée aristocratiquement", (L. F. 236).

An ihr zeigt sich wieder die Schätzung des impressionistischen Menschen. Nicht die ruhige Stetigkeit, die dem Verkehr von Menschen untereinander Sicherheit und Dauer verleihende Einheit des sich stets gleichbleibenden Charakters gilt als Wert des Menschen, sondern seine Fähigkeit, sich jedem einzelnen Moment anzupassen, ihn in der tiefsten Mitschwingung der Seele bis auf die Neige auszukosten, von einem Extrem in das andere tauchen zu können:

„D'une gaminerie elle passait à un rire mouillé, d'une grosse fâcherie à une caresse, d'une gentillesse de son invention, d'une vivacité risquée au suprême bon ton . . . — montrant enfin,

à toutes les heures du jour et de la nuit, un être divers et multiple, dans lequel, tour à tour, la duchesse alternait avec la grisette.

Et c'étaient des transformations, des métamorphoses, de subites transfigurations, où la femme, se renouvelant, pour ainsi dire, se faisait aimer toujours et toujours sous une forme nouvelle" (236 f.).

Ihr ganzes Wesen ist

„une succession extraordinaire de rapides et de fugaces sensations, exprimées à la bonne franquette, et telles qu'elles traversaient la femme" (237).

Aber erst ein großer Seelenkampf — der Konflikt zwischen der Treue zu ihrer Kunst und der Liebe zu Lord Annandale — bringt die Differenziertheit ihrer Natur zum Vorschein. Die Faustin peinigt ihren Geliebten durch größte Launenhaftigkeit. Die Notwendigkeit eines Entschlusses wirft sie aus einem Extrem ins andere:

„Au milieu de ces sautes d'humeur, de cette inégalite fantasque de caractère, de ce déséquilibrement maladif de l'être, de tous ces signes extérieurs d'une lutte et d'un combat de l'âme, la femme se montrait, certains matins, sous l'allure décidée, le petit air crâne d'une volonté de femme qui a pris un parti; d'autres matins, dans le brisement de corps et les perplexités lâches de l'irrésolution sur toute sa personne" (L. F. 263 f.).

Die Faustin ist nicht nur Künstlerin in ihrem Beruf, sie ist eine künstlerische Natur auch im täglichen Leben. Das ist es, was sie von Marthe und Manette unterscheidet. Gerade im Verkehr mit Menschen offenbart sich ihre künstlerische Erlebnisfähigkeit:

„La Faustin avait en outre, près des hommes qui vivaient dans sa société intime, une séduction particulière; elle possédait un tact de femme artiste qui lui faisait découvrir chez ces hommes, un mérite, un charme, une distinction, que très souvent eux-mêmes, ils ignoraient, et dont ils lui restaient reconnaissants de la découverte, comme s'ils avaient été réellement dotés par elle, de ce mérite, de ce charme, de cette distinction" (238).

Die Eigenart ihrer impressionablen Natur bedingt es, daß sie auch künstlerisch den Menschen nicht in seiner Totalität auf sich wirken läßt, ihn nicht in seinem Wesen als einheitliche Persönlichkeit erlebt. Sie entdeckt vielmehr das Detail:

„Elle était en effet douée d'une délicate perception qui allait tout de suite à la qualité cachée, à la particularité rare, au beau non en vue, que récèle tout individu, à ces riens captateurs, qui sont bien souvent les secrets atomes crochus de l'amour" (238).

Es ist die Augenblickswirkung des Menschen, die ein Urteil in ihr auslöst. Die unangeknüpfte, beziehungslose Betrachtung, ohne Bezugnahme auf Erfahrungstatsachen, ist auch die Art ihrer Menschenbetrachtung.

Die Werte, die sie an den Menschen entdeckt, sind nicht ethische, nicht Werte des seienden Charakters, sie stammen vielmehr aus der Welt des schönen Scheins, es sind ästhetische, künstlerische und darum vergängliche Werte:

„C'était une vibration de la voix, un esprit du sourire, une beauté de la main, un façonne-

ment de je ne sais quelle partie de l'être, que l'amie ou l'amante mettait tout à coup en relief" (238).

So betrachtet sie den Menschen wie ein Kunstwerk, und diese Art der Menschenbetrachtung löst in ihr auch die gleiche Wirkung aus, wie ein Kunstwerk, das man durch Selbstentdeckung einiger seiner Werte in engere Beziehung zu seiner Seele gesetzt hat: künstlerische Begeisterung:

„Et sur sa découverte d'un gentil détail physique ou psychique chez ceux qu'elle aimait, la Faustin s'animait, s'échauffait, s'enthousiasmait, comme on s'anime, on s'échauffe, on s'enthousiasme à propos d'un tableau ou d'une statue" (238 f.).

Ihre Vorliebe für das Elegante, Distingierte, trägt sie in alle Kleinigkeiten des Lebens hinein:

„. . . elle aurait été capable, en un jour d'entrainement, de persuader à quelqu'un accommodant d'une manière superlative à sa table une salade de truffes, qu'il était un monsieur exceptionnellement doué" (239).

Sie ist fähig einer unverhohlenen Bewunderung. Kein gedankliches Element schiebt sich ein, ebensowenig wie zwischen den ästhetischen Genuß und die Äußerung seiner Wirkung:

„Cet empire de la Faustin sur les hommes, par ces aimables flatteries, elle le devait à la sincérité, à la franchise de son admiration, où l'on ne sentait ni une préméditation, ni une rouerie, ni un calcul, mais qui était l'expansion spontanée et toute naturelle d'une sorte d'amour d'amateur pour le charmant, le distingué, le réussi dans l'espèce humaine, et qui se formulait chez la femme dans une exaltation et une parole enthousiastes" (239).

Auch die Faustin wird beherrscht von dem Bedürfnis, ihre Umgebung künstlerisch zu gestalten, ihr ihren Geschmack aufzudrücken:

„La salle de bain de l'actrice .... était la seule pièce qu'elle n'avait point abandonnée au tapissier de Blancheron, et qu'elle s'était amusée à arranger avec son goût personnel ... — Elle disait, — la femme qui passait tous les jours, une heure dans l'eau, — qu'en le désœuvrement inerte du bain, les yeux avaient besoin d'être distraits par du joli au mur" (195).

Dieses Zimmer hat sie mit dem Raffinement eines kultivierten Geschmackes ausgestattet:

„. . . elle avait fait exécuter par Bracquemond, l'ingénieux ornemantiste, vingt-quatre grandes plaques de faïence qui recouvraient entièrement les murailles de lambris de porcelaine.

Le céramiste avait jeté sur les lisses panneaux, les oiseaux élancés des fleuves, des rivières, des lacs au milieu du feuillage lancéolé des rives mouillées, et les vols éclatants de ces oiseaux aux couleurs vitrifiées, traversaient comme des éclairs, une verdure d'un clair émail, se détachant sur le fond gaiement blanc et glaceux. Le pavé de la chambre, — une imagination charmante de l'artiste! — il avait cherché à simuler dessus, la riante jonchée cachant la terre sous les arbres à fleurs, après un grand vent; et les petits carreaux du pavage paraissaient semés à profusion de pétales blancs de cerisiers, de pétales rouges de cognassiers du Japon.

Pour sièges, il y avait des escabeaux de porcelaine de la Chine.

La plafond était très original: au centre, une rosace de glace, dont l'assemblage se dissimulait sous des bois sculptés, jouait le toit à jour d'un kiosque, et sur la glace étamée couleur de ciel, — un essai tout nouveau — se voyaient peintes des fleurs comme les aimaient les salons italiens du dix-septième siècle. Ces peintures avaient été arrachées à un décorateur de ce temps, tout

à fait unique, mais tombé dans l'absinthe: la Faustin n'avait pu les obtenir, qu'en tenant l'homme, tout un mois, prisonnier chez elle.

— — — — — — — — — — — —

Mais la pièce digne de l'envie d'une femme élégante, c'était une baignoire de faïence blanche tout unie, décorée seulement sur son rebord d'un serpentement de feuilles de myrthe: *une des deux baignoires, que seules avait pu réussir à la cuisson, un faïencier ruiné par la construction d'un four pour ces pièces d'une grandeur exceptionnelle: la seconde est au musée de Sèvres.*

Au-dessus de la baignoire les robinets d'eau chaude et d'eau froide, deux cols de cygne exécutés en argent bruni, avaient été fondus sur des cires laissées par Possot, ce sulpteur-bijoutier de génie, mort tout jeune“ (L. F. 195 ff.).

Die Faustin stattet das Zimmer zwar künstlerisch aus, aber mit dem *Geschmack des Sammlers*, für den *Seltenheit, Originalität und interessante Herkunft des einzelnen Stückes* das rein künstlerische und vor allem das dekorative Interesse, das Interesse für Stileinheit und feine Raumwirkung des Zimmers zurückdrängt.

Mit ihrem künstlerischen Geschmack wirkt sie revolutionär in ihrem Kreise:

„En ces années, les loges du Théatre-Français étaient d'une grande simplicité. Un divan pour étendre et coucher la fatigue d'un rôle tuant, trois ou quatre mauvais fauteuils, quelques photographies de costumes de l'actrice dans des pièces, accrochées sur du papier à dix-huit sous le rouleau, parfois un buste de plâtre ceint d'une couronne fanée de fleurs artificielles, remportée de quelque triomphante tournée provinciale: voilà tout le mobilier et l'ornementation de la grise et pauvre petite pièce.

Le temps n'était pas encore venu de la loge tournant au boudoir, au cabinet de curiosités, à l'atelier, comme la loge de

Mlle Croizette avec le haut goût de ses somptueuses tentures, comme la loge de Mlle. Lloyd avec la riante exposition aux murs de ses assiettes de Chine, comme la loge de Mlle Samary avec son original plafond fabriqué d'éventails japonais, comme la loge de Mlle une telle et une telle, et leur rococo, et leurs terres cuites, et leurs esquisses de peintres impressionnistes, et leurs croquades de Forain." (245 f.)

Hier findet die Faustin ein Feld für ihre Tätigkeit, hier kann sie reformierend eingreifen:

„La Faustin commençait cette révolution intérieure des loges du Théâtre-Français, aidée de l'amicale collaboration du petit Luzy, grand acheteur et fureteur d'antiquailles, et qui lui avait donné une partie des objets d'art garnissant le petit salon, et fait acquérir l'autre partie à de merveilleuses conditions." (246 f.)

Alle ihre Eigenschaften, ihre Sensibilität, die Ursprünglichkeit ihres Wesens und ihr impulsives künstlerisches Empfinden vereinigen sich, um der Kunst zu dienen. Die Faustin ist die berufene Schauspielerin, die nicht, wie Marthe, nur durch das Studium der technischen Effekte auf das Publikum wirkt, sondern die ihre Rolle erlebt, sie mit ihrer Persönlichkeit erfüllt und so das Publikum zur Begeisterung hinreißt.[1]) Die Erregbarkeit ihres feinfühligen Wesens, die Biegsamkeit ihres nervösen Körpers, die Ausdrucksfähigkeit des modernen Antlitzes trägt sie hinein in die Leidenschaft der **Racineschen Phädra.** Sie interpretiert die klassische Gestalt mit allen Feinheiten des modernen Schauspielstils:

[1]) Vgl. L. F. Kap. III, IV, VI, X—XVI.

„Et l'affaissement de la fille de la chair, courbée sous la colère de Vénus, et le désordre fou, et le trouble inquiet, et l'emportement furieux, et le retour attendri de son aveu amoureux: tous ces mouvements et ces péripéties de l'âme de Phèdre, la Faustin les traduit et en donne l'émotion au public, par les modulations les plus touchantes, par les transitions les plus légères, par les nuances les plus savantes, par toutes les ressources et les finesses de l'art dramatique, et par l'emploi merveilleux du *médium,* du plein de sa voix sur une note basse, et par la conduite, à travers une succession de tons gradués et touchants, de tirades qu'elle achève et détache avec un trait de force. Joignez à cet art de la diction, des gestes moelleux ou fiers, un jeu muet parlant mieux que des paroles, des suspensions inattendues, une physionomie concentrée, douloureuse, prenant par moments un aspect léthargique". (138.)

Sie spielt eine Phädra, wie sie eine **Clairon** im achtzehnten Jahrhundert schuf, und wie sie jüngst in **Suzanne Desprèz** erstand. Der Erfolg der Faustin beruht darauf, daß sie weder im Kostüm mit unkünstlerischer Pedanterie die historische Treue der Antike noch in Darstellung und Sprache den Stil des „grand siècle" zu treffen sucht, sondern daß sie, mit dem intuitiven Instinkt des die Kunst in allen Zeiten fühlenden Wesens, die Gestalt der Phädra mit ihrer modernen Seele erfüllt und ihr mit ihrem modernen Körper Leben verleiht. So hebt sie ein längst versunkenes Menschentum in die moderne Welt hinein, sie gestaltet es dem modernen Menschen zum Erlebnis.

Da ereignet sich folgende Szene:

„Elle jouait le second acte, l'acte décisif pour la consécration de son talent, et cette fois, à peine était-elle remontée

dans sa loge, que la porte s'ouvrait, et que, présenté par le *remisier* Luzy, un petit homme, aux traits tourmentés, aux yeux de flamme, au paletot-sac, entrait comme un fou. C'était le grand sculpteur moderne, celui qui, le premier, a fait rendre à la pierre, au marbre, au bronze, la vie nerveuse de la chair. Il venait dans un enthousiasme fiévreux, et tout débordant d'une admiration qui s'exprimait en phrases presque brutales, il venait demander à l'actrice de faire d'après elle une statue de la Tragédie." (141.)

Der Bildhauer ist kein anderer als **Auguste Rodin.** Diese Szene verdient festgehalten zu werden als Sinnbild der Zusammenhänge in dem Schaffen der Goncourts mit dem Kunstschaffen einer ganzen Zeit.

VIII. Schlußbemerkungen. Exkurs.

Wer nun diese Grundlagen sich zu eigen gemacht hat, diese Causae primae des Stils, der vermag bei der Lektüre das unendlich Mannigfaltige, worin auch dieser Stil sich äußert, als Einheit zu begreifen. Er vermag das scheinbar Zerstreute, Zusammenhanglose als geistiges Ganzes zusammenzufassen. Es ist nicht mehr Aufgabe dieser Studie und soll einer späteren Fortsetzung vorbehalten bleiben, die hervorspringenden Merkmale dieses Stilganzen durch zahlreiche Belege zu illustrieren. Aber auf Grund der vorausgehenden Kapitel und mit Hilfe des von mir bereits gesammelten Materials, will ich versuchen, wenigstens die charakteristischen Züge hier herauszuheben.

Die Innenwelt der Goncourts findet ihren adäquaten Ausdruck in einem Stil, der nicht logisch ist, sondern der des natürlichen Vorstellungsablaufes. Er ist impressionistisch, d. h. der Stil folgt den Eindrücken, die sukzessiv im psychologischen Erlebnis des Dichters erscheinen. Der Stil gibt die einzelnen Bewußtseinsvorgänge isoliert wieder, ohne sie verstandesmäßig zu verarbeiten. Der syntaktische Ausdruck dieses isolierenden Denkens ist das Asyndeton:

„Nous montons l'escalier d'une maison du boulevard Saint-Martin. Au premier nous frappons à une porte d'appartement.

On demande qui est là. Nous nous nommons. On ouvre. Et nous voici dans la loge de Lagier, puis dans la loge de Lia Félix. Quatre becs de gaz donnent dans la petite pièce une chaleur stupéfiante: c'est l'atmosphère d'un bain maure." (I 307.)

„Il est midi. Il fait toujours du soleil. Je vois le joli garçon frisé et leste qui nous servait. Les musiques militaires éclatent". (I 174.)

„Le milord allait toujours; le cheval continuait à trottiner; le cocher dormait; le bruit de la cascade se mourait doucement derrière eux; des calèches passaient, éclairs d'une seconde, emportant un bruit de voix et des fantômes de femmes. La nuit était sans images, toutes les étoiles brillaient." (C. D. 177.)

Das ganze Tagebuch der Goncourts ist eine Übersetzung des impressionistischen Stils ins Große. Es enthält nur die rasch hingeworfenen Eindrücke des Augenblicks, ohne frühere Eindrücke mit späteren zu verknüpfen. Das isolierte Einzelerlebnis ist das konstitutive Element des Tagebuches. Die Einheit in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Eindrücke ist die Persönlichkeit des Dichters, die zwar selbst zeitlichen und momentanen Veränderungen unterworfen ist, die aber in ihrem Grundwesen stets die gleiche bleibt.

Der Komposition der Romane der Goncourts liegt ebenfalls ein impressionistisches Prinzip zugrunde. Das konstitutive Element ihrer Romane ist das einzelne, völlig in sich abgeschlossene Kapitel, in dem prinzipiell jede Verknüpfung mit dem vorangegangenen vermieden wird. Die Romane der Brüder Goncourt setzen sich aus einzelnen Bildern zusammen.

Die Komposition der Romane bildet eine notwendige Analogie zur Komposition des Tagebuches und zu der asyndetischen Zusammensetzung des einzelnen Erlebnisses. Wie die einzelnen Farbenflecken des impressionistischen Bildes sich erst verschmelzen, wenn dieses aus der Entfernung betrachtet wird, so verbinden sich die Einzelschilderungen der Romankapitel erst zu einem kontinuierlichen Verlaufe, wenn man sie gewissermaßen aus geistiger Entfernung betrachtet, wenn man den Roman als Ganzes aus der Erinnerung auf sich wirken läßt.

Das wesentlichste Merkmal, das die Persönlichkeit der Goncourts ihrem Stil aufdrückt, ist das Nervöse, die Unruhe, im Gegensatz zur Ruhe des klassisch-logischen Stils, wie er in ihrer Zeit bei Flaubert noch zu finden ist:

„Les invités de la Faustin étaient réunis dans le grand salon du petit hôtel de la rue Godot de Mauroi, attendant la tragédienne qui changeait de toilette.

Là, se voyait le monde divers et mêlé des soupers des grandes premières représentations, où se coudoient des littérateurs, des peintres, des savants, des hommes politiques, des généraux, des médecins, des illustrations de toutes sortes, parmi lesquelles se trouvent toujours faufilés, on ne sait comment, et sur l'invitation de je ne sais qui, des inconnus, des anonymes, des gens porteurs de barbes, ou d'épingles de cravates, ou de pantalons à la cosaque, ou de décorations étrangères intriguant la curiosité, et dont la table se demande inutilement, à l'oreille, le nom toute la nuit. Des groupes causaient des sujets vagues, sans animation et avec des phrases coupées par des temps très longs; des isolés allaient dans des coins regarder interminablement des bibelots en des contemplations ennuyées; et renversé dans un crapaud, à la lueur d'une lampe placée derrière lui, un

reporter écrivait, au crayon, une chronique de la soirée sur les feuilles d'un cahier de papier à cigarette.

— — — — — — — — — —

Ce fut un mouvement d'admiration amoureuse dans tout le salon, et la Faustin encore enfiévrée de la représentation, au milieu du cercle qui s'était formé autour d'elle, tout en donnant de petits coups de pied furibonds dans sa traîne, se mit à parler avec une nervosité singulière de tous les incidents de la soirée, de l'effet que lui avait fait manquer une réplique trop tôt donnée, de l'inintelligence du chef de claque, de ses *tousseurs* de l'Odéon qui l'avaient suivie à la Comédie-Française: récriminations dans lesquelles sa voix brisée retrouvait des accents, des éclats, de petits cris stridents. Puis sur la phrase du maître d'hôtel: «Madame est servie» — elle prenait brusquement le bras d'un jeune inconnu, dont elle écoutait les paroles, depuis quelques instants, avec une attention tout à fait singulière, et ouvrant la marche, elle jetait de sa tête retournée derrière elle: — »Messieurs, ici pas de cérémonie, on se place comme on veut . . . comme ou peut« etc. etc." (L. F. 147 ff.)

Die Außenwelt spricht zu den Goncourts in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Gestalt. Sie interpretieren nicht ihre Seele in die Natur hinein, wie die Symbolisten. Die Goncourts sind keine musikalischen Autoren, sie leben vor allem in der visuellen Wahrnehmung. Der adäquate Ausdruck des sinnfälligen Ganzen der Außenwelt ist das Konkretum, nicht das Abstraktum.

Wie der impressionistische Maler das Bild der Außenwelt, besonders die Landschaft, aus einzelnen Farbenflecken zusammensetzt, so gehen die Goncourts in der Schilderung der Außenwelt vom Kleinen ins Große. Das geeignetste syntaktische Ausdrucksmittel dieser Zusammensetzung eines

Ganzen aus isoliert nebeneinander gesetzten gegenständlichen Details ist der beschreibende Nominalsatz:[1])

„Croissy. Le parc à neuf heures du soir.

Une allée de haute futaie paraissant emplie d'une lumière électrique, vue à travers un globe dépoli, une lumière vaporeuse et diffuse, effaçant le vert des feuilles, et les baignant dans un fluide pâle et miroitant, semblable à l'eau d'un fleuve qui roule du gaz noyé. — Sur les grands arbres obscurs, çà et là, des bouquets de feuilles ayant, comme les frottis de rousse verdure, faits par le pinceau de Watteau, et dans les petits taillis, tout noirs, un rayon sautillant en maigres zigzagures, coulant sur le revers d'un fossé, s'enfouissant comme une luciole dans une touffe d'herbe. — Près de l'étang, des silhouettes d'arbres, qu'on semble entrevoir à travers la buée d'un carreau. — Comme bruit, rien que la course trotte-menue d'un lapin attardé dans la broussaille, et à toute minute, le bruit de la chute d'une feuille, détachée par l'automne, et qui touche la terre, avec quelque chose du frôlement du pas d'une ombre. — Un silence, mais un silence pourtant vivant par l'insensible *friselis* des feuilles au haut des arbres, par la sorte de respiration à l'haleine humide, des fourrés endormis. — Des allées sous bois, aux grandes espaliers ténébreux, avec d'étroites zébrures de jour sur le chemin, et fermées par une arcade d'ombre, ayant tout au fond, une petite porte de lumière. — Au loin les prairies apparaissant avec le vert incolore, qu'y met la nuit, et tachées de grandes ombres couchées et sommeillantes des chênes de la lisière du bois. —

---

[1]) Über den Nominalsatz haben kürzlich gehandelt:

Fritz Lorey, Der eingliedrige Nominalsatz im Französischen. Ein Beitrag zur französischen Syntax und Stilistik. Diss. Marburg 1909. (Vgl. bes. S. 39 ff.)

Hans Keyl, Zweigliedrige prädikative Nominalsätze im Französischen. (Ma sœur esclave!) Diss. Marburg 1909.

La lune dans le ciel: un diamant dans un lait d'opale. — Une nature couleur de rêve ... Le paysage elyséen d'un promenoir d'âmes ... Puis, par instants, le ciel se voilant, et le bois devenant d'ébène sous un ciel d'étain ... (II 225 f.)

Das Akustische verbannen die Goncourts nicht völlig aus der Landschaftsschilderung, aber das Visuelle überwiegt.

Als weiteres Beispiel einer Landschaft, die neben Visuellem auch Akustisches enthält, gebe ich das folgende:

„A Croissy. — Un oiseau qui chante par intermittences et de petites notes d'harmonie claire tombant, comme goutte à goutte, de son bec; l'herbe pleine de fleurs et de bourdons au dos doré, et de papillons blancs et de papillons bruns; — les hautes tiges hochant la tête sous la brise qui les courbe; — des rayons de soleil allongés et couchés en travers du dessous de bois; — un lierre qui enserre un chêne, pareil aux ficelles de Lilliput autour de Gulliver, et entre ses feuilles du ciel blanc, que l'on voit comme à travers des piqûres d'épingles; — cinq coups de cloche, apportant au-dessus du fourré, l'heure des hommes et la laissant tomber sur la terre verte de mousse; — dans la feuillée bavarde, des cris d'oiseaux, des moucherons volant et sifflant tout autour de moi; — le bois plein d'une âme murmurante et bourdonnante; — le ciel mollement éclairé d'un soleil dormant ... (I 135 f.)

Der Nominalsatz ist ein ganz vortreffliches Mittel zur Wiedergabe impressionistischer Porträts. Besonders eignet er sich für die Karikatur, die nur die charakteristischen Züge heraushebt und diese dann übertreibt.

„Portrait d'un vieux monsieur en omnibus. Face massive et mafflue. Des taches blanchâtres au lieu de sourcils. Yeux en verroterie bleue à fleur de tête. Poches jaunâtres et bleuissan-

tes sous les yeux. Petit nez très relevé au bout couleur de nèfle. Oreilles couleur de vieille cire, avec dessus un duvet blanc comme sur les orties.“ (I 16.)

„Dans la rue. Tête de femme aux cheveux rebroussés en arrière, dégageant le bossuage d'un petit front étroit, les sourcils remontés vers les tempes, l'arcade sourcilière profonde, l'œil fendu en longueur avec une prunelle coulant dans les coins, le nez d'une courbure finement aquiline, la bouche serrée et tirée par une commissure à chaque bout, le menton maigre et carré: un type physique curieux d'énergie et de la volonté féminine“. (I 134.)

Als letztes Beispiel gebe ich die *Beschreibung eines Hospitals*:

„Six lignes de marroniers, et sous l'ombre sans gaieté de leurs feuilles larges, quatre rangées de bancs de pierre. A droite, des bouts de jardins avec des tonnelles à demi effondrées et de petites allées à cailloux jaunes, tristes comme des jardinets d'invalides. A gauche une grande avenue, et sur les bancs qui touchent à l'avenue et qui sont sur le bord du soleil, *des têtes à l'ombre, et des dos ronds* faisant le gros dos, que la chaleur réchauffe, que l'ensoleillement frictionne.

Sous ces arbres un monde, mais un monde qui remue et bruit à peine, un monde qui se traine ou demeure, la tête baissée sur la poitrine, les mains prenant appui sur les nœuds des genoux. Et c'est un bourdonnement fêlé: des lèvres blanches versant dans la conque cireuse des oreilles, des idées en enfance, les marmottages et radotages du passé, hantant ces vieilles cervelles comme un revenant, des paroles édentées, étoupées, bavées entre deux gencives.

— — — — — — — — — —

On voit passer des figures de buis, balayées des flasques barbes d'un bonnet de nuit, le châle dépassant la camisole: des caricatures lentes, appuyant leur pas qui tremble sur la béquille d'un vieux parapluie. D'autres, avec un grand abat-jour sur leur bonnet, sont abîmées dans un pliant; celles-là, affaissées trois par trois, sur un banc, s'épaulent entre elles.

Une est seule, la tête raide et de côté; un nez de vautour, trois grandes taches noires, par le nez et la face, comme des coups d'ongle de la mort, l'œil clair, le regard torve, deux bouts de ruban jaune pendant des deux côtés à son bonnet, une face implacable et sourde. Et toute grande et toute droite, osseuse et solide, les maigres et dures phalanges des mains nouées autour d'une jambe croisée par-dessus l'autre; elle paraît rouler en elle une de ces consciences césariennes de vieille femme, qui repasse muettement, dans une mémoire de marbre, une vie fauve et des jours rouges." (I 139 ff.)

Das anschauliche Bild, das die Lektüre dieses Ganzen im Leser hinterläßt, erweckt die Erinnerung an einen der größten impressionistischen Künstler Deutschlands, an **Max Liebermann.** Ein Vergleich mit dem „Altmänner-asyl" liegt nahe. Die Werke der Goncourts — Tagebuch und Romane — enthalten *eine unendliche Fülle solcher Bilder — Landschaften, Porträts, Volksszenen usw.* —, *die wir in Parallele setzen können zu den Schöpfungen der größten Maler des Impressionismus.* Diesen malerischen Stil der Goncourts zu *analysieren*, die Parallele zu den Werken der bildenden Kunst im einzelnen durchzuführen, fällt nicht mehr in den Bereich dieser Abhandlung. Die von mir bereits unternommenen Untersuchungen werden mir hoffentlich bald erlauben, eine solche Arbeit folgen zu lassen. Das aber kann hier bereits gesagt werden: *Ein großer Teil des Künstlerisch-Schöpferischen der Goncourts liegt in der Art, wie sie die Außenwelt erblickten.* Denn das Anschauen bereits ist Schöpfung. *Die tiefste Grundlage ihres Stils liegt in ihrem Verhältnis zur Außenwelt.* Sie sind

imstande, das äußere Leben zu betrachten als etwas, das losgelöst ist von allem Stofflichen, von allen Sachgehalten, die unsere intellektuelle Stellungnahme verlangen. Als Träger des schöpferischen Aktes, der sich im künstlerischen Schauen äußert, bleibt nichts als das reine Sinneserlebnis. In diesem Grundwesen ihres Erlebens begegnen sie sich mit dem impressionistischen Maler, für den das rein visuelle Erlebnis der Ausgangspunkt der künstlerischen Schöpfung ist. Die stilgeschichtliche Bedeutung der Goncourts liegt darin, daß sie durch das rasche psychische Erleben des Dichters alle die Probleme vorweggenommen haben, mit denen die Malerei Jahre oder Jahrzehnte später auf dem materiellen Gebiete ihrer Darstellungsmittel zu kämpfen hatte. Schon der zeitliche Unterschied zwischen ihren Erstlingswerken (von 1850 an) und dem Hervortreten der impressionistischen Malerei (seit etwa 1860) schließt es aus, daß die Goncourts erst sekundär von der Malerei die Anregungen empfangen hätten, wie es bei Daudet und Zola ohne Zweifel der Fall war. Mit der vorliegenden Arbeit glaube ich vielmehr gezeigt zu haben, daß es eine spontane Leistung ihrer Persönlichkeit ist, wenn ihr Stil nach jeder Hinsicht, besonders auf dem Gebiete des malerischen Erlebens, die charakteristischen Merkmale des Impressionismus aufweist. Sehen wir den Urgrund alles künstlerischen Schaffens im Erlebnis, gleichgültig, ob dieses in Farben, Töne oder Worte umgesetzt wird, so

können wir den Goncourts wohl zugestehen, daß sie in der Geschichte des Stils einen neuen Abschnitt einleiten. Denn es ist ihnen gelungen, ihrem Erleben in der Sprache einen adäquaten Ausdruck zu schaffen. Die hierdurch im Leser erzeugten, scharf umrissenen Phantasiebilder stellen sich den vom bildenden Künstler geschaffenen gegenständlichen Darstellungen ebenbürtig zur Seite.

Anhang:
Anmerkungen zu den Bildbeigaben.

Das Testament Edmond de Goncourts enthält folgende Stelle, die Bracquemond in seinem Vorwort zur „Collection des Goncourt" zitiert:

„Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée, et le regard bête du passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups de marteau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, par chacune d'elles, à un héritier de mes gouts.

Edmond de Goncourt."

Dieser letzte Wille, der den stolzen, aristokratischen Kunstsinn Edmonds verrät, ist getreulich erfüllt worden. Und mit den Sammlungen Edmonds scheinen auch die Aquarelle Jules' den Weg in verborgenen und verstreuten Privatbesitz gegangen zu sein. Ich glaube aber nicht gegen den Willen des Verstorbenen zu verstoßen, wenn ich den Plan fasse, die Aquarelle und Zeichnungen der Brüder in guten Reproduktionen zu sammeln, um so das Werk der Brüder in seiner Vollständigkeit und Einheitlichkeit denen zum Genuß zu bieten, die die Goncourts als Künstler in

ihren beiden Schaffensgebieten verehren. Daß das bildnerische Schaffen der Goncourts auf ihr literarisches ganz neue Lichter wirft, hat wohl diese Arbeit gezeigt.

Ich wäre daher sehr dankbar für Mitteilungen, wo sich jetzt Originale von den Goncourts befinden.

Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der unten genannten Museumsdirektionen, Verleger usw. war es mir noch in letzter Stunde möglich, meine Arbeit mit Bildbeigaben zu versehen, die, abgesehen von ihrem künstlerischen Eigenwert, auch zur Unterstützung meiner Ausführungen dienen sollen.

Vor allem danke ich der liebenswürdigen Bereitwilligkeit des Herrn Dr. Gustav Pauli, Direktors der Kunsthalle zu Bremen, daß die Originalradierungen Jules de Goncourts so reichlich in Reproduktionen vertreten sind. Für die leihweise Überlassung dieser Radierungen und wertvoller japanischer Bücher sage ich ihm meinen wärmsten Dank. Für die in überaus freundlicher Weise erteilte Genehmigung zu Reproduktionen, oder für andere schätzenswerte Bemühungen um das Zustandekommen der Bildbeigaben sage ich ferner meinen herzlichsten Dank den Herren Verlagsbuchhändlern Eugène Fasquelle und A. Quantin in Paris, den Direktionen des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden, des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin, des „Musée National du Luxembourg" zu Paris, der Kunsthandlung Ernst Arnold zu Dresden, Herrn Dr. Julius Elias in Berlin und nicht zuletzt den Ausführenden: der Hofbuchdruckerei C. C. Meinhold & Söhne in Dresden und Herrn H. Lobers in Berlin für die photographischen Aufnahmen der Originale in

Bremen, Dresden und Berlin, und dem Xenien-Verlag zu Leipzig für die Herstellung der Autotypien und Klischees, die teilweise mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden war.

Radierungen von Jules de Goncourt.

Fragonard: La Lecture. S. 41

Burty, Eaux-fortes de Jules de Goncourt. Notices et catalogue No. 74:

Une jeune femme assise, le bras appuyé sur le dossier de son fauteuil, se retourne pour écouter la lecture que lui fait une autre femme assisse et vue de dos.

(Original:) H., 0^m,28. — L., 0^m,21.

D'après un bistre de Fragonard appartenant aux collections du Louvre.

Die Radierung wurde im Salon von 1865 ausgestellt.

Über Fragonards Zeichenkunst schreiben die Goncourts in „l'Art du XVIII[e] siècle" (ed. Charpentier):

„Le dessin, chez Fragonard, est sa plume d'écrivain. C'est, comme on le voit, sa manière de correspondance, sa forme de billet. C'est plus encore: on pourrait dire que le dessin est le journal de son imagination. Tout ce qu'il pense lui échappe par là: il s'y confesse et s'y envole . . . Ses tableaux n'en disent pas autant sur lui: dans sa peinture, il est Fragonard; dans ses dessins, il est moins et plus: il est *Frago* tout court et tout intimement.

. . . Chez lui le bistre n'est jamais noir, n'est jamais lourd ni pâteux; il s'anime de la légèreté, de la transparence, de la chaleur fauve qui l'avait fait adopter à Rembrandt pour ses dessins. Le travail sur le papier mouillé, qui enlève la sécheresse même aux frottis de premier plan, qui estompe et noie les plus grandes vigueurs dans la fonte d'une tache de marbre; le délavage des fonds, l'absence de teintes cernées; ce pinceau qui ne semble prendre d'une couleur que la vapeur; au milieu des bruns de l'ombre l'admirable éparpillement du jour, ces rayons courant dans toute la composition avec les réfractions du soleil dans une glace, ces nimbes de clarté dans lesquels le dessinateur fait resplendir les têtes et les épaules nues, ces coups de midi frappant le milieu de son dessin, faisant expirer le bistre en teintes imperceptibles et ne laissant plus sur le papier que la douceur grise du crayon, tout fait sortir de ces bistres de Fragonard une amoureuse lumière blanche, un éblouissement gai de visages, de chairs, d'étoffes.

Et de là, quelles divines petites figurines de femmes se lèvent, fines, spirituelles, délicates, avec leurs bouquets de cheveux noués d'un ruban et noirs d'une goutte de couleur, leur profil de statuettes de porcelaine ombré et tournant sous un soupçon de lavis, la vie mutine que leur donne, à la façon de mouches de bistre, une piqûre de pinceau à la prunelle de l'œil, à la narine, au coin retroussé de leurs petits bouches en cœur! Comment ne pas parler ici de *La Lecture* du Louvre? . . . (III 294 ff.)

Sie beschreiben das Bild S. 297:

„A côté d'une femme dont on ne voit que le dos, un fichu, un chignon, un bonnet, un bout de livre où elle lit, d'un plâtras de bistre se détache une autre femme de profil, un pouf noir sur ses cheveux légers comme de la soie, un collier de ruban au cou; elle est assise de côté, un bras replié sur le dossier du fauteuil, un bras abandonné dans le creux de sa jupe ouverte, ballonnante, argentée, cassée à grands plis

de satin blanc. Jamais, avec si peu de chose, Fragonard n'a fait une femme. Elle s'avance toute claire, toute svelte, presque diaphane, du fond noir et solide du dessin: c'est une ombre de coquetterie, et «une petite reine», — comme disait le temps, l'élégance et la grâce même du peintre."

Fragonard: Le Taureau (l'Abreuvoir) S. 125

Burty, Eaux-fortes No. 25:

Un taureau arrêté près d'un abreuvoir; au fond, un jeune garçon renverse en l'embrassant sa bergère.

(Original:) H., 0^m,23. — L., 0^m,16.

D'après un bistre de Fragonard. Collection de Goncourt.

„l'Art du XVIIIe siècle" III 297:

„Ici, sous les zigzags d'un bouquet d'arbres, c'est un taureau blanc levant la tête d'un bassin, et, le muffle encore baveux de filets d'eau, regardant un couple d'amoureux qui s'embrasse au fond du dessin, dans la chaleur d'été du bistre."

Gabriel de Saint-Aubin: Le Pont-Neuf. S. 43

Burty, Eaux-fortes No. 6:

Les guérites sur les demi-lunes du Pont et la Monnaie sont encore en construction. Marchés aux Herbes, sur le quai de la Mégisserie; revendeuses se prenant aux cheveux et racoleurs qui les regardent.

H., 0^m,26. — L., 0^m,42.

Les dessin, au bistre et à la sanguine rehaussé de blanc, provient des cabinets Brunn Neergard et Silvestre. Collection de Goncourt.

Es ist kein Zweifel, daß die Brüder Gabriel und Augustin de Saint-Aubin den Brüdern Goncourt besonders sympathisch waren. Nicht nur wegen äußerlicher Ähnlichkeiten der Lebensumstände, sondern weil ihre ganze künstlerische Eigenart mit der der Goncourts viele verwandte Züge aufweist. Gabriel vor allem ist, wie die Goncourts, der Darsteller der „contemporanéité" im Manetschen Sinne, „un artiste ayant rompu avec les routines, les pratiques, les traditions, les repects humains de l'art, cherchant le beau dans ce qu'il avait sous les yeux, dans le spectacle du Paris du XVIIIe siècle". (Art du XVIIIe siècle II 110.)

Und weiter (S. 112 f.):

„Il étudiait sans cesse, à sa façon, et comme pour lui. C'était une passion de dessiner partout, toujours et tout au monde. Marchant et badaudant; les églises, les boulevards, les jardins de Paris, les bals de banlieue, les réjouissances publiques, les expositions du Salon, les représentations de la Comédie et de l'Opéra, les rentrées du Parlement, les poses de la première pierre d'un monument, les endroits de foule, les rendez-vous de monde faisaient sa joie et sa proie. Crayon en main, il allait à toute heure et sans trêve, crayon en main il était ici et là, sur le pavé, en pleine rue, en plein peuple parisien, attrapant à la volée, sur le vrai et sur le vif, le défilé et la procession des passants. Rencontré, coudoyé, il ne s'en souciait, toujours croquant, démangé, possédé, avec une main à laquelle tout était bon pour fixer, en une seconde, une scène, un groupe, un effet, un profil. Et le voici, ainsi que le dessinateur en titre des fêtes polissonnantes de M. de Caylus, qui vous donne toutes les liesses, et toutes les récréations, et tous «les jours de gaudrioles» de la bonne ville: le dimanche, et la guinguette avec ses cabinets de verdure, et les *dansées* vigoureuses, et le bruit des petits pieds des mamselles Godiches

sur le sable du jardin, et les beaux airs des soldats des *petits corps*, et la chanson des violons qui répondent aux violons de la veuve Trophée à l'entrée du cours, et de la glacière à Chaillot, et de madame Liard au Roule. Puis c'est le Pont-Neuf et ses charlatans dans une odeur de beignets, ses revendeuses et leur train, ses racoleurs et leurs plumets, et les *giroflées à cinq feuilles* claquantes comme un fouet, et les *dégoisements des dix-sept péchés mortels!* Divertissements, réjouissances, bals de plainpied avec la rue, et distributions de vin au peuple de Paris! Avalanches de pains de Gonesse, brioches, aloyaux, gigots! Et farces pompeuses! ..... Et les amusements de Paris, aux dimanches de Saint-Cloud pleins de musiques! Et le carnaval, ce règne de la populace! .... Et ce revenez-y du carnaval, la foire de Besons, traînant sur la route en triomphe le régiment de la calotte, et chevaux à plumes, et pyramides de pierrots, et chars débordant de masques et de lazzi sur l'air: *O réguingué ô lan lan là!* tous les bonheurs de cet enfant: le peuple, — c'est le domaine de Gabriel."

Es folgt eine Stilanalyse, die die impressionistischen Merkmale bei dem Künstler überzeugend schildert: die malerische Auffassung, den geistreich andeutenden Stil, das Auflösen der Konturen unter dem Lichte, die Vereinigung verschiedener Techniken, die wir auch bei Jules de Goncourt gefunden hatten, usw.

„Les dessins de Gabriel, tout contrastés d'ombres et de lumières, et qu'on dirait toujours conçus en vue d'une eau-forte, ces dessins reconnaissables au milieu de tous les dessins des dessinateurs du siècle, par leur caractère de *dessins de peintre*, sont un vrai régal pour les yeux d'un amateur.

Figurez-vous des dessins dont l'enchantement est fait d'une liberté, d'une audace, d'une outrance qui semblent les aventures, les bonnes fortunes, les hasards inespérés d'un

crayon heureux, et qui ne sont que science et art. Des dessins dont un contour gras fait saillir les rondeurs du nu, comme de l'ombre portée d'une ronde bosse, avec des lignes de lumière qui ne paraissent dessinées que par la demi-teinte des fonds. Des dessins, où dans *l'osé* des noirs des parties à peine effleurées par le crayon des parties grises du ton effacé d'une contre-épreuve, donnent, dans l'intensité des ombres, le rayonnement diffus et vague et comme mangé de lumière des morceaux éclairés par un coup de jour; des portraits, ou des sourires de figures comme lointaines, s'estompent d'une caresse de vie, dans le tara-biscotage brutal des cadres et le fouillis heurté des accessoires. Des vignettes où le contour, tour à tour noyé, tour à tour profilé par un fin trait d'encre, donne à un petit personnage de deux pouces de hauteur le tournant d'une forme vivante dans une atmosphère. Des vélins, où, dans la douceur de la plombagine sur la peau, Gabriel enferme une silhouette de femme flottante dans sa ligne, hors du nuage et dans le nuage encore. Des aquarelles, d'un emportement de coloris, des aquarelles qu'a bien certainement regardées l'aquarelle anglaise du commencement du siècle. Des gouaches pareilles à un revers brouillé et nué des soies d'une tapisserie de Beauvais, dont le bariolage fait des hommes, des femmes, des foules. Des crayonnages, des crayonnages où, pour arriver à son effet, Gabriel risque tous les mélanges, toutes les combinaisons, associe à la mine de plomb la sanguine et l'encre de Chine, qu'il recouvre encore de griffonnages dignes de la plume de la Belle. Il délave sa pierre d'Italie et la réchauffe avec du bistre, sur lequel il écrase quelquefois du pastel. Gabriel est préoccupé de tous les moyens; il est à l'affût de toutes les ressources, à la recherche de tous les procédés, et emploie même l'or liquide dans ses essais, ainsi que l'atteste une lettre de *l'Avant-Coureur* de 1771. A l'aide de ces essais, de ces tâtonnements, de ces inventions, de ces découvertes, de ces *ficelles*, de ce tripotage, — une nouveauté d'alors, — Gabriel arrive à un ragoût, à un

gribouillis, à un barbouillage d'art qu'on ne rencontre chez aucun autre artiste.

Toute cette science du clair-obscur sur le papier, toute cette science de la forme, tout cet art et tout cet esprit de la figuration d'après nature, ne sont jamais plus à l'aise que dans la réduction microscopique des choses, dans l'infiniment petit du dessin. Là, Gabriel de Saint-Aubin est vraiment unique et s'est créé une originalité sans égale."

Gabriel de Saint-Aubin: Le Salon du Louvre en l'année 1753. S. 131

Das Original ist eine Radierung. Von größtem Interesse ist das, was die Goncourts über Gabriel de Saint-Aubin als Radierer schreiben (Art du XVIIIe siècle, II 125 ff.):

„Parler des dessins de Gabriel de Saint-Aubin, c'est faire l'éloge de la moitié de son talent; aussi voulons-nous parler de ses eaux-fortes, de ces planches charmeresses qui font, du petit maître du XVIIIe siècle, le seul, l'unique aquafortiste français.

Ce que nous avons dit de ses dessins dit assez que le dessinateur était né pour l'eau-forte. L'eau-forte est l'œuvre du démon et de la retouche. Le primesaut, le premier coup, la vivacité, le diable au corps de la verve et de la main, il faut avoir toutes ces grâces, être plein du dieu — et de patience. Gabriel était l'homme de ce procédé libre, courant, volant, rempli de caprice et d'imprévu avec sa cuisine empoignante, avec ses mystères de Chimie, avec les surprises ou les déceptions de la morsure, avec les dégoûts et les reprises de goût pour une planche qu'on jette et qu'on reprend dix fois. Il se jeta au cuivre, et se trouve aussitôt une pointe à lui, allante et venante et toute fourmillante d'amusants travaux, brouillée parfois, mais se retrouvant toujours, et presque in-

solente de furia et de brio dans des égratignures fines comme des cheveux, douces comme des rayures de pointe sèche; — et toute menue même qu'elle est, cette pointe, elle griffe, quand elle veut, profondément le cuivre et pousse aux noirs de Rembrandt, sans aucun souci de la propreté et du *brillanté* de la gravure du commerce.

Que Gabriel promène ses masques sur les chemins, ou qu'il groupe les Nouvellistes dans un café, ou qu'il noue une ronde sous les ombrages du bal d'Auteuil, c'est toujours même rayon, même tapage, même badinage, même pétillement, même signature de Gabriel de Saint-Aubin à tous les coins de la planche: petites œuvres d'aventure, faites d'un rien, en se jouant, qui — elles toutes seules — méritent à Gabriel de Saint-Aubin une place dans l'histoire de l'art.

Regardez l'aristocratique et la quintessenciée représentation du monde des chaises des Tuileries. Ce ne sont que deux étroites bandes où l'aiguille, une aiguille à coudre, a roulé quelques heures, de-ci de-là. Voici cependant, sous l'ombre des grands marronieres, au-dessous des groupes d'Anchise et d'Arrie, tout le beau et le joli monde d'alors, qui vous apparaît, comme si vous le voyiez par le petit bout d'une lorgnette retournée, dans le train et le manège d'une promenade de Lilliput. Par quelle magie? on ne sait vraiment. Et l'on se demande comment sur un pareil gribouillage, et comment sur un si petit théâtre, Gabriel a pu montrer le *Spectacle des Tuileries*".

Es folgt die Beschreibung unseres Bildes, vielleicht des schönsten Beispiels für den Impressionismus des Rokoko:

„Mais la petite merveille de Gabriel et la planche d'art par excellence au XVIII[e] siècle, c'est le *Salon du Louvre en l'année 1753*. La montée du grand escalier de l'exposition, sur les marches le colloque de ces deux amateurs barrant le passage à la foule, avec l'arrêt méditatif et contemplateur de cette femme à la main si molle-

ment abandonnée, avec l'ascension paresseuse de cette autre, se faisant porter par un bras amoureux, avec les accoudements de toutes celles-là sur la rampe d'en-haut, derrière le petit suisse à la petite hallebarde; la montée du grand escalier dans toutes les attitudes de nature, dans toutes les poses naïves d'une curiosité, le nez en l'air et l'œil déjà aux tableaux, dans toute la variété des mouvements de grâce que met l'action de gravir des marches, en des corps et des jupes de femme: c'est là la planche de Gabriel, et c'est toute cette coquette mimique dessinée par les alternatives d'ombre et de lumière, que font des jours de fenêtre, dans des tournants d'escalier par le pittoresque éclairage en écharpe. Un vrai tour de force que cette lumière, qui, au milieu des ténèbres de l'image parait remuante comme un vrai rayon de soleil, en la demi-nuit d'une chambre aux volets fermés; une lumière qui met comme un tremblement de vie sur tout ce qu'elle baigne, sur tout ce qu'elle effleure. Le travail est des plus simples cependant; rien que des rayures verticales ou horizontales, qui prennent des courbes un peu transversales sur les vêtements des personnages, une attaque du cuivre un peu rêche, la dureté des noirs d'une vieille eau-forte; et cela fait cependant si bien, si bien, qu'il semble avoir sous les yeux une estampe de Rembrandt dans laquelle, un moment, aurait badiné l'esprit du dessin français."

Augustin de Saint-Aubin: Au moins soyez discret. S. 199

Augustin de Saint-Aubin ist in dem Kreise der Maler-Radierer des Rokoko vor allem der Vertreter des *impressionistischen Porträts*, ein Toulouse-Lautrec des achtzehnten Jahrhunderts. Die *Frau des Ro-*

koko in ihrer verführerischen Anmut lebt in seinen Werken fort:

„Et touche-t-il au crayon, touche-t-il au lavis, — le voilà peintre. Car Saint-Aubin, en dépit de ses douze cents pièces gravées, est avant tout un peintre du pastel et de l'aquarelle. C'est un coloriste léger et doux, un talent d'estompe et de caresse dont les imaginations galantes jouent dans une eau à peine rosée, une eau du rose mourant des pâles nudités de vieux saxe. C'est le peintre de la femme, un crayonneur qui la crayonne avec des doigts d'amoureux, un portraitiste où il y a de l'amant. Un souffle de pastel, un nuage d'aquarelle, c'est celle-ci, c'est celle-là, et toute la foule de celles qui ont brigué d'être peintes par lui: grandes dames, bourgeoises du haut monde, actrices, impures, vivantes encore aujourd'hui dans la fleur et le printemps de leur teint, dans l'aimable rayonnement de leur chair décolletée. Nul des contemporains, que je sache, n'a donné, comme ce Saint-Aubin, la physionomie de la femme du temps. Nul n'a peint comme lui la femme du XVIII[e] siècle dans le voluptueux de sa grâce. Nul ne l'a saisie comme lui dans sa séduction sensuelle et dans son charme tendre et dans sa coquette spiritualité et dans son papillotage ..." (Art du XVIII[e] siècle II 135 f.)

Das von Jules für die „Kunst des 18. Jahrhunderts" radierte Porträt der Gattin Augustins ist ein wundervolles Beispiel:

„Les peintres alors avaient une bonne habitude: c'était de peindre leur femme, quand elle n'était pas laide, sous le masque d'une allégorie ou d'un titre. A ce jeu, nous avons gagné le portrait de madame Greuze dans la «Philosophie endormie» de son mari. Elle aussi, madame de Saint-Aubin, nous la possédons dans toutes les compositions amoureuses, où elle sert de modèle à son mari amoureux. C'est Louise-Nicole qu'on retrouve dans

l'estampe: „*Au moins soyez discret!*" qu'on retrouve dans *l'Hommage réciproque.* Voici, dans cette planche, dans la planche gravée en couleur, son fin profil, son œil noir, son sourcil noir, ses cils noir, ses beaux cheveux blonds, à la fois frisottés, à la fois retombant sur son cou en grosses boucles, accomodées en *flambeau d'amour.* Et sous le fichu ruché, la gorge à ravir; et quels bras et quelles mains! Une adorable créature qui montre l'idéal de la beauté au XVIIIe siècle, dans sa beauté à la fois tendre et piquante, dans son charme aimable et gai, dans cette chair blanchement rose que semble n'avoir jamais mordu le soleil de la campagne". (S. 147 f.)

Zum Schluß sei noch eine Bemerkung der Goncourts über den Künstler zitiert (S. 141):

„Providence heureuse, qu'il se trouve ainsi à tout âge de la vie de l'homme, à tous les renouvellements d'âme et de corps d'un peuple un homme, entre tous, marqué, désigné, prédestiné jusque par la manière de son talent, à en donner le ton et l'allure, la fleur et l'accent, l'image et le rayon, — grands peintres qui portent leur temps: Abraham Bosse, Augustin de Saint-Aubin, Gavarni!"

La Tour: Masque de l'abbé Raynal. S. 123

Burty, Eaux-fortes No. 13:

Visage de trois quarts, les yeux regardant de face.

H., 0^m,31. — L., 0^m,21.

Cette préparation, de La Tour, appartient à M. Eudoxe Marcille.

Masque de La Tour. S. 135

Burty, Eaux-fortes No. 78:

Visage de face, pris du menton à la hauteur des sourcils.

H., 0^m,19. — L., 0^m,15.

D'après une préparation de La Tour, au pastel. Collection de Goncourt.

Über den großen Pastellporträtisten, in dem eine ganz unimpressionistische Geistigkeit und gewisse impresssionistische Formqualitäten eine vollendete, höchst reizvolle Verbindung eingehen, sagt „Die Kunst des 18. Jahrhunderts":

„Quelquefois, dans ces collections d'amateurs logées au quatrième étage d'une maison de Paris, et qui représentent l'occupation, la privation et la joie de toute une vie, il arrive d'apercevoir, sur un coin de mur, un petit cadre noir, au bas duquel un bout de papier porte, d'une vieille écriture à l'encre jaunie, un nom qui se laisse à peine lire. Là-dedans, dans le châssis de sapin, sous un verre à vitre, il y a une feuille de papier qui a dû être bleue autrefois, et qui a maintenant le *passé* du temps: elle est de travers dans le cadre, l'encadreur n'a fait que plier en quatre la grande feuille, et l'a fourrée tant bien que mal dans le bois noir. Vous regardez ce qu'il y a sur le papier: quelques coups de crayon de couleur heurtés, de larges lumières à la craie, des balafres de sanguine et de noir, rien que cela, — et c'est une tête. Vous regardez toujours; cette tête vient à vous, elle sort du cadre, elle s'enlève du papier, et il vous semble n'avoir jamais vu, dans aucun dessin de n'importe quelle école, une pareille représentation d'une figure, quelque chose de crayonné qui fût autant quelqu'un de vivant. Et à mesure que vos yeux étudient, votre admiration croît devant cette brutalité créatrice et cette puissance d'animation, devant cette science incomparable de l'anatomie d'un visage humain, et l'armature des traits, et l'indication de l'orbiculaire enchâssant les yeux, et le rendu

prodigieux du sens et du lacis des muscles expressifs, des élévateurs du nez et de la lèvre, du risorius qui fait le sourire et l'ironie de la bouche... Qu'est-ce donc, cette tête dans ce mauvais cadre? Un premier jet, une ébauche, l'empoignement au premier coup d'une ressemblance, ce qu'on appelle en langue d'art, une *préparation* de la Tour, — un de ces chefs-d'œuvre qui arrachait à Gérard ce cri d'humilité: «On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin et moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous un morceau comme celui-ci!» (I 317 f.)

„La Tour peignait ses portraits au pastel. L'irritabilité de ses nerfs, la délicatesse de sa santé, l'avaient forcé d'abandonner la pratique de la peinture à l'huile. En se consacrant à ce genre de peinture aux crayons de couleur, où il devait trouver son génie, il suivait son temps. Il obéissait à cette mode qui semblait ranimer et renouveler, dans la France du XVIII[e] siècle, le goût des *crayons* français du XVI[e]. Et qui sait s'il n'y eut pas dans sa vocation une influence de ce passage de la Rosalba à Paris, en 1720 et en 1721? . . . .
. . . . Renonçant au gain, aux faciles succès, il resta deux ans sans peindre, enfermé et enfoncé dans l'étude du dessin, et de ces deux ans passés à se chercher, des années d'efforts qui les suivent, conseillées et guidées par l'amitié de Largillière et de Restout, il sort ce grand dessinateur, le plus grand, le plus fort, le plus profond de toute l'école française, le dessinateur physionomiste; il sort ce pastelliste tout nouveau, s'élevant à la puissance, à la solidité, à toutes les énergies de l'effet, avec ces crayons de tendresse et de caresse, uniquement faits, semble-t-il, pour exprimer le pulpeux du fruit, le velouté de l'épiderme, le «duvet» des habillements du temps; il sort ce créateur du pastel, qui de cet art de femme s'adressant à la femme, des dessins de la Rosalba, de cette peinture de coquetterie flottante, à demi fixée, volatile, pareille à la pous-

sière de la grâce, tire et fait lever un art mâle, large et sérieux, une peinture d'une telle intensité d'expression, d'un tel relief et d'une telle illusion de vie, que cette peinture arrive à menacer, à inquiéter toute l'autre peinture, et qu'un moment, les portes de l'Académie se ferment par peur, au genre du Maître". (I 323 ff.)

Über ein Selbstbildnis des Künstlers spricht eine Stelle (II 339 f.), die wir auch auf das hier wiedergegebene, von Jules radierte Selbstbildnis beziehen können:

„Une vie de bonheur rit dans l'homme, pétille dans l'éclair de ses yeux bleus, palpite dans la sensualité de ses traits, sur ses lèvres minces, sur sa bouche railleuse, sur son masque d'ironique gaieté. Dans cette tête forte, carrée, spirituelle, épanouie et gouailleuse, au crâne déjà dégarni, dans cette figure de Démocrite et de Scapin, il y a comme une félicité de cynique; et du peintre philosophe il semble qu'il se dégage la physionomie d'un Voltaire trivial, charnu, matériel, presque satyriaque."

Den vollendeten Porträts stellen die Goncourts die skizzenhaften „préparations" gegenüber:

„Pourtant, ce n'est point encore là, dans tous ces morceaux achevés, dans tant de portraits précieux, que se trouve pour l'amateur la grande révélation, l'enchantement du musée de Saint-Quentin. Les *préparations* lui révèlent et lui font goûter un La Tour de premier jet, peut-être supérieur à l'autre, le la Tour de ces études prodigieuses qui mettent un vrai visage, avec son premier mouvement, derrière le verre d'un cadre. Qu'on regarde sur le mur droite, toute cette ligne d'esquisses posées sur la cimaise, cette rangée de têtes coupées qui font songer, sans qu'on sache pourquoi, à ces portraits de la Terreur, au bas desquels le bourreau a arrêté la main du peintre: le procédé disparaît, le pastel s'efface, la nature apparaît présente et toute

vive, sans interposition d'interprétation et de traduction. Sur ces visages d'hommes et de femmes on ne voit plus les couleurs qui font le teint, mais le teint même; ce n'est plus de l'art, c'est la vie.

Merveilleux spectacle que ces figures dont l'existence et le cou s'arrêtent, sur le papier bleu, dans quelques raies du dernier pastel employé et tout sale, ou bien dans les larges hachures d'un crayon brun! Leurs cheveux ne sont qu'une espèce de tamponnage à la diable, ayant le massé et le nuage gris de la poudre, avec une noire hachure à grands coups au-dessus d'une apparence fuyante d'oreille; et là-dedans, dans cet encadrement brutal, il y a une physionomie, prise au vol, fortement, victorieusement, par une main de génie et de fièvre, par un maître hardi et inspiré à froid, en lutte enragée avec la nature, oubliant les règles, les principes, ce qu'il a appris pour ce qu'il voit. Ce sont des transparences de dessous de nez faites avec des touches de pur carmin, des appuiements de blanc de Troyes rayant de lumières cassées et ressautantes la fonte et le marbre d'une teinte, des fouettages de crayon des bleus ou des jaunes purs brisant la platitude d'un ton, des sillons dans le courant des mucles laissant comme un passage d'étrille sur la rondeur d'une joue, toutes sortes d'audaces arrachées par la verve du moment, la vue du modèle, et qui jettent sur le papier, bien mieux que le pinceau sur la toile, la vivacité, l'intensité d'animation, le trompe-l'œil miraculeux des traits et de la chair.

Et ces préparations sont des ressemblances où l'historien, l'observateur, le médicin, le physiologiste peuvent étudier le tempérament de l'individu. Le caractère de santé, d'âge, d'esprit, la constitution de l'homme ou de la femme, les variations de coloris du sang, de la bile, de la lymphe, la particularité des natures, tout est exprimé par le pastelliste". (II 357 ff.)

Und weiter (II 361 f.):

„Ces têtes de La Tour ne vivent pas seulement par la vérité

de leur construction, la réalité de leur dessin, l'illusion matérielle du physique de l'individu; le peintre observateur saisit le moral de la ressemblance. Il fait, en prodigieux physionomiste, le portrait du caractère dans le portrait de l'homme. Ses visages pensent, parlent, s'avouent, se livrent. A tous, La Tour donne cet esprit et cette âme des yeux, le *mens oculorum*, l'expression par où sort et jaillit la personnalité . . . . Diderot méconnaît ce grand côte du talent de La Tour, quand un jour il ne veut reconnaître en lui qu'un grand practicien, un machiniste merveilleux. La Tour est plus que cela. Il disait lui-même de ses modèles: *Ils croient que je ne saisis que les traits de leurs visages, mais je descends au fond d'eux-mêmes à leur insu, et je les remporte tout entiers.* Voilà ce qui chez le portraitiste dépasse le practicien: c'est l'effort et l'ambition d'être, avec ses crayons, un confesseur d'humanité. Entrer dans la peau de ceux qu'il peint par la fréquentation et un pénétrant commerce, les sortir d'eux-mêmes par la conversation, les tirer à lui, les accoucher du fond et du secret d'eux-mêmes, les «remporter tout entiers», comme il dit, c'est là ce qu'il veut et ce qu'il lui faut pour ses portraits: embrasser toute l'individualité d'un personnage, signifier tout l'homme par le dedans comme par le dehors, par la pose habituelle, le mouvement de nature, le geste échappé, l'attitude révélante, caractériser jusqu'à l'homme social par les marques de l'état ou les signes du métier, tels furent la haute idéee, le grand rêve poursuivis par La Tour, et qui élèvent sa vue et sa gloire d'artiste au-dessus de celle d'un simple grand ouvrier d'art."

„Nul peintre du XVIIIe siècle n'eut, comme La Tour, le cerveau occupé, tourmenté, obsédé par l'idée et la conception philosophiques de l'art. Dans l'effort de son talent «dans cette lutte avec une nature ingrate qui s'opposait à ses progrès», il a été l'artiste le plus méditant, le plus raisonneur avec lui-même, le plus appliqué à chercher les grandes lois et les secrets de la peinture . . ." (II 365.)

„*Un magicien*", c'est le baptême donné par Diderot au pastelliste. La Tour gardera ce nom. Son Œuvre est un miroir magique où, comme dans le seau de résurrection du comte de Saint-Germain, les morts reviennent et revivent. Il fait revoir les hommes et les femmes de son temps. De sa galerie de contemporains se dégage pour nous la physionomie de l'Histoire . . . De la poussière du pastel, de cette peinture tombée, pour ainsi dire, de la poudre de l'époque, il a tiré comme la fragile et délicate immortalité la miraculeuse illusion de survie que méritait l'humanité de son temps. Dans son œuvre, il y a le grand et charmant portrait de la France, fille de la Régence et mère de Quatre-vingt-neuf. Le Musée de La Tour, c'est le Panthéon du siècle de Louis XV, de son esprit, de sa grâce, de sa pensée, de tous ses talents, de toutes ses gloires." (II 375 f.)

Chardin: Le Gobelet d'argent S. 187

Burty, Eaux-fortes Nr. 58:

Un gobelet, deux pêches, des cerises, une amande, une carafe à demi pleine de vin, posés sur une tablette.

H., 0^{m},26. — L., 0^{m},19.

D'après une peinture de Chardin, de la collection Laperlier.

Die Radierung wurde im Salon von 1863 ausgestellt unter dem Titel: *Fruits et objets de table.*

Über Chardin als Stillebenmaler sagen die Goncourts:

„La nature morte, là en effet est pour ainsi dire la spécialité du génie de Chardin. Il a

élevé ce genre secondaire aux plus hautes comme aux plus merveilleuses conditions de l'art. Et jamais peut-être l'enchantement de la peinture matérielle, touchant aux choses sans intérêt, les transfigurant par la magie du rendu, ne fut poussé plus loin que chez lui. Dans ses tableaux d'animaux, ses lièvres, ses lapins, ses perdrix, dans ce qu'on appelait au XVIIIe siècle, des *retours de chasse,* quel maître n'égale-t-il pas? . . . . . .
Les fruits, les fleurs, les accessoires, les ustensiles, qui les a peints comme lui? Qui a rendu, comme il la rend, la vie inanimée des choses? Qui a donné aux yeux une pareille sensation de présence réelle des objets? . . . .

Chardin fait tout ce qu'il voit.

Rien n'humilie ses pinceaux. Il touche au garde-manger du peuple. Il peint le vieux chaudron, la poivrière, l'égrugeoir en bois avec son pilon, les meubles les plus humbles. Nul morceau de nature qu'il méprise. Il attaquera dans une heure d'étude un carré de côtelettes de mouton; et le sang, la graisse, les os, le nacre des nerfs, la viande, sa brosse exprimera tout, et de ses empâtements suintera comme le suc des chairs. C'est à peine s'il se donnera le travail de composer son tableau: il y jettera la vérité toute simple, ce qu'il aura sous les yeux, sous la main. *Un gobelet d'argent et quelques fruits autours, rien que cela, c'est un admirable tableau de lui. Le brillant, l'éclair du gobelet n'est fait que par quelques touches de blanc égratignées de pâte sèche;* dans les ombres, il y a de tous les tons, de toutes les colorations, des filées d'un bleu presque violet, des coulées de rouge qui sont le reflet des cerises contre le gobelet, du brun rouge effacé et comme estompé dans des ombres d'étain, des piqûres de jaune rouge, jouant dans des touches de bleu de Prusse, *un rappel continu de toutes les couleurs ambiantes glissant sur le métal poli du gobelet.*"
(Art du XVIIIe siècle I 103 ff.)

Decamps: Le Singe au miroir. S. 57
Burty, Eaux-fortes Nr. 30:

Accroupi à terre, il tient une glace dans laquelle il se fait des grimaces.

H., 0m,16. — L., 0m,15.

D'après Decamps.

In „Manette Salomon“ spielt der Affe Vermillon als Ateliergefährte der Künstler Coriolis und Anatole eine seinen vielseitigen Fähigkeiten entsprechende Rolle. Sein unruhiges Dasein analysiert bis ins kleinste das Kapitel XXXVII:

„Assis le derrière par terre, sur le parquet, Anatole passait des journées à observer le singe qu'on appelait Vermillon, à cause du goût qu'il avait pour les vessies de *minimum*. Le singe s'épouillait attentivement, allongeant une de ses jambes, tenant dans une de ses mains son pied tordu comme une cacine; ayant fini de se gratter, il se recueillait sur son séant, dans des immobilités de vieux bonze: le nez dans le mur, il semblait méditer une philosophie religieuse, rêver au Nirvanâ des macaques. Puis c'était une pensée infiniment sérieuse et soucieuse, une préoccupation d'affaire couvée, creusée, comme un plan de filou, qui lui plissait le front, lui joignait les mains, le pouce de l'une sur le pouce de l'autre. Anatole suivait tous ces jeux de sa physionomie, les impressions fugaces et multiples traversant ces petits animaux, l'air inquiétant de pensée qu'ils ont, ce ténébreux travail de malice qu'ils semblent faire, leurs gestes, leurs airs volés à l'ombre de l'homme, leur manière grave de regarder avec une main posée sur la tête, tout l'indéchiffrable des choses prêtes à parler qui passent dans leur grimace et leur mâchonnement continuel. Ces petites volontés courtes et frénétiques des petits singes, ces envies coléreuses d'un objet qu'ils abandonnent, aussitôt qu'ils le tiennent, pour se gratter le dos, ces tremblements tout palpitants de désir et

d'avidité empoignante, ces appétences d'une petite langue qui bat, puis tout a coup ces oublis, ces bouderies en poses ennuyées, de côté, les yeux dans le vide, les mains entre les deux cuisses; le caprice de sensations, la mobilité de l'humeur, les prurigos subits, les passages de la gravité à la folie, les variations, les sautes d'idées qui, dans ces bêtes, semblent mettre en une heure le caractère de tous les âges, mêler des dégouts de vieillard à des envies d'enfant, la convoitise enragée à la suprême indifférence, — tout cela faisait la joie, l'amusement, l'étude et l'occupation d'Anatole" (M. S. 141 f.) . . . . . .

Gavarni: Thomas Vireloque. S. 163

Burty, Eaux-fortes Nr. 38:

„*Borgne et loqueteux. Il marche dans la campagne, la main droite sur un bâton, les lunettes relevées sur le front, une charpagne au côté.*

H., 0^{m},36. — L., 0^{m},24.

D'après une aquarelle de Gavarni. Collection de Goncourt.

Die Radierung wurde im Salon von 1861 ausgestellt.

Edmond de Goncourt:

„Pour moi, les lithographies de *Thomas Vireloque* sont d'un aussi grand maître, d'un maitre tenant autant aux grands maîtres anciens que les plus puissantes compositions de Daumier" (an Henri Beraldi, Delzant 349).

„Oui, je le répète, ma profession de foi est celle-ci: les deux plus grands bonshommes du siècle sont

Balzac et Gavarni; le premier qui a fait la *Comédie humaine* en écriture, l'autre en dessin et le second tout aussi grand que le premier". (Delzant 163.)

Über die Entstehungsgeschichte und die Charakteristik der berühmt gewordenen Figur des Thomas Vireloque berichten die Goncourts in „Gavarni, l'homme et l'œuvre" (S. 351 ff.):

„Dans cette série, arrêtons-nous au premier dizain de *Vireloque,* une création aimée, caressée, longtemps couvée et rêvé, étudiée à la fois par les deux côtés d'un type, le côté plastique et le côté moral: l'historique, pour ainsi dire, d'un personnage d'invention auquel Gavarni voulait donner la réalité humaine d'une vie vécue. C'est un long travail dans la tête du créateur pour dégager ce grand bonhomme cynique et désolé, l'Errant des chemins et des routes, le Diogène contemporain.

Il lui veut d'abord un nom, un nom parlant, un baptême qui le marque et le signifie; un moment, il s'arrête à celui de *Poltorchon,* mais ce nom ne le satisfait pas. Il cherche longtemps et se décide pour ce mot composé, bizarre, sonore de misère, l'Hommeloque, *Vireloque.* Une fois nommé, pour se le faire à lui-même plus existant, il lui compose un passé qu'il nous racontait. Vireloque ne sort pas d'un bagne, c'est un philosophe du pavé et du ruisseau, tourné à l'agreste, mais essentiellement parisien.

Il naît dans une des rues ouvrières et antiques à la façon de celle où était né Gavarni lui-même, dans la rue de Cléry, toute occupée par des tourneurs de bâtons de chaises, et où l'exhaussement, empêchant la circulation des voitures, mettait un silence solitaire. Il grandit à côté d'un cordonnier qui faisait des bottes de postillon, au fond d'une boutique d'herboristerie, enterrée dans le noir et l'ombre de la saillie de piliers de halles où séchaient accrochés des paquets d'herbes médicinales. Puis de la misère, de la misère mûrissant, acérant, élevant, chez le vieux vagabond sceptique, l'ironie du gamin de Paris

à la puissance d'une éloquence amère et d'une sagesse ensauvagée.

L'artiste tourna et retourna aussi, par de nombreuses et patientes études, l'*image presque animale de cette physionomie*, en essayant d'en prendre les rudiments en dehors de l'espèce humaine et des lignes de l'homme. Son ami Chandellier nous avait dit l'avoir vu faire des études de singes. . . . . Enfin le voici trouvé, achevé, fini. Sa face osseuse et carrée sort de cheveux et de barbe en broussaille d'un effiloquement de poils hérissés, avec une bouche de singe, un crâne à la Socrate, un front où sont relevées les robustes lunettes d'un Mathieu Lansberg de village, un gros œil ouvert, l'autre crevé et fermé, — de nez presque pas, — «un nez, disait Gavarni, est un accident et pas un caractère». Il a, sur la tête, une sorte de casque de laine pareil au bonnet phrygien d'un chiffonier. Le manteau d'une grande loque trouée et déchirée a des ronces, lui retombe des deux épaules. Le bout d'une faucille sort de la ceinture de son pantalon de toile à matelas. Au dos lui bat une charpagne d'où s'échappent des herbages et les glanes des champs. Pour bâton, il a un petit arbre déraciné sur lequel il appuie la paume de sa main droite; et il marche à vous avec ses tibias maigres et ses chevilles noueuses et ses pieds nus, chaussés à cru de ces galoches avachies et sans forme, jetées sur un fumier de campagne, où les ramasse la Pauvreté qui passe.

Le voici qui entre en scène, le Thomas Vireloque de Gavarni, le voici avec sa *langue peuple*, sa syntaxe canaille, son juron: *Misère-et-corde!* Il est crûment jovial, et l'hiatus de sa bouche semble baver de l'ironie. Il va, *promenant sa gouailleuse misanthropie nomade sur les choses et sur les créatures*, bafouant la femme du haut de sa vieillesse sordide et qui le met hors l'amour, ridiculisant la petitesse de Sa Grandeur l'Homme, ridiculisant tout ce qui est progrès ici-bas: progrès de bonheur, progrès de vérité; dépouillant les grands mots de leur hypocrisie et de leur charlatanisme, athée de toutes les croyances nouvelles et de toutes les religions mo-

dernes, et semblant, sur le tas de pierres de démolition où il est assis, tracer avec son bâton, par terre, l'effrayant *Nada* qu'écrit, dans l'eau-forte de Goya, le terrible revenant du néant de la tombe. . . . .

— — — — — — — — — — — —

Œuvre véritablement magistrale, haute et forte, où l'inspiration de Gavarni, vieillie, grandie, mûrie par la cruelle expérience, s'éleva au-dessus du joli et du pimpant, du *spirituel* de ses œuvres premières et jeunes, de ses fines études du plus fin de la femme, de ses bamboches de carnaval, de la lanterne magique amusante des mœurs de Paris, — de la *vie de garçon,* pour ainsi dire, de son talent. Ici, le maître monte plus haut que l'esprit, la grâce et l'élégance. L'artiste passe penseur.

En cette misérable figure du nomade en marche, il incarne comme un Juif-Errant du Doute moral et de la Désolation moderne, promenant ici-bas, sur son chemin, le sarcasme sinistre, universel et suprême.

Gavarni a atteint là comme à une imagerie morale et vengeresse que déroulerait le génie d'un Holbein au dix- neuvième siècle dans la patrie de Robert Macaire. Et lui aussi fait là sa Danse de Morts, remplaçant la camarde du vieux maître allemand par ce Vireloque camard, cette silhouette macabre en laquelle on croirait voir le fossoyeur de toutes les illusions terrestres et de tous les mensonges sociaux . . ."

Gavarni: Profil d'homme. S. 177

Die Radierung nach einer mit dem Zahnstocher gezeichneten Skizze Gavarnis wurde im Salon von 1864 ausgestellt.

La Salle d'armes	**nach der Natur.**	S. 169
Jeune femme cousant		S. 155

Edmond schrieb einmal an Burty (Delzant 194):

„Mon frère . . . croyait bien à une eau-forte nouvelle, ou, du moins, plus originale que celle de son temps et qu'il aurait trouvée, mais à la condition d'un an ou deux ans de travaux préparatoires, d'études sur les morsures, etc. Mais à cela il préférait l'écriture."

Die spätere Entwicklung hat Jules recht gegeben.

Radierung von Edmond de Goncourt.

Augustin de Saint Aubin: Portrait de lui-même. S. 129

Eine sehr schöne Radierung von Edmond de Goncourt, die seine technischen Fähigkeiten und seinen fast Rembrandtischen Stil im besten Lichte zeigt, befindet sich in den „Etudes d'art". Es war mir aber leider nicht vergönnt, die Erlaubnis zur Reproduktion zu erhalten. Ich freue mich aber, hier eine andere vortreffliche Radierung von Edmond wiedergeben zu können. Über das Porträt Augustin de Saint-Aubins heißt es in „l'Art du XVIII[e] siècle" (II 146 f.):

„Il a vingt-huit ans. Mais qui les lui donnerait? Il a si jeune air sous cet accomodage du matin, sous sa perruque poudrée, aux cheveux retroussés comme un chignon de femme. Un peu de bistre, quelques coups de plume, et c'est lui, assis sur une chaise les pieds sur un barreau, les genoux remontés, un carton sur les genoux, la main droite en l'air, armé du porte-crayon qui mesure, l'œil devant lui et allant du porte-crayon au modèle. L'œil, plein d'une flamme! et le gentil petit nez retroussé, et la petite bouche, et le rond petit menton d'enfant! Quelle amoureuse tête avec laquelle tout s'harmonise, et la cravate négligée et roulée, et l'habit en désordre, et le fond d'où elle se détache: ce coin de mytholo-

gie friponne, cachée à demi sous un bout de toile, qui semble l'horizon des idées du peintre un peu libre du *Premier Occupant*."

Aquarelle von Jules de Goncourt.

Place de Bologne. S. 87

l'Italie d'hier S. 63 f.:

„Bologne, la vieille ville, la ville âpre et remueuse du moyen âge, la berceuse des factions, la ville à l'esprit osé, révolutionnaire, précurseur des idées nouvelles . . .

Sur la place, un grand palais, tout démantelé, tout ravagé, aux énormes trous non rebouchés, dans lequel est encastrée une ornementale fontaine de Jean de Bologne, où sous une statue en pied d'un pape en bronze vert, des femmes, élégamment longues, et nonchalamment renversées, pressent des deux mains leurs seins, petits et drus, comme des seins de vierge.

En cette ville, l'arcade s'empare de toutes les rues, et met, sous ces voûtes à la Granet, une ombre, où une étroite lumière filtre ça et là, sur les tons verdâtres des murs, faisant de cette ville du soleil, la ville du *clair-obscur*."

Vue de Venise. S. 89

In dem mehrfach erwähnten Aufsatz: „Venise la Nuit" träumt sich Jules in das längst versunkene, phantastische, farbenreiche Venedig des Paolo Veronese hinein. Jules träumt, er sei der Löwe auf der Markussäule, und der Rauch aus der Tabakspfeife eines unter ihm stehenden Soldaten verschleiert ihm das herrliche Bild und weckt ihn aus der Hoffmannstimmung in die graue Wirklichkeit zurück. Und

„aussitôt Venise se décolora et le sourire de ses briques et de ses marbres roses s'évanouit; elle devint la Venise grise des eaux-fortes de Canalette: une ville barbouillée de traits, brouillée de lignes, avec des horizons fourmillants de campaniles de terrasses et de cheminées évasées, et toute pleine d'ombres aux apparences remuantes, de silhouettes confuses et tapageuses. Une lumière d'éclipse errante sur des rives confuses, coulant le long de façades effacées, tombait dans l'eau, où le souffle d'une brise poussait, en millions d'accolades, les vagues contre les vagues. Les passants n'étaient plus que des pâtés d'encre qui allaient, et je voyais, dans la nuit du jour, Guardi tenir une palette où il y avait seulement du blanc et du noir . . ." (Pages retrouvées S. 50.)

Skizzen von Jules de Goncourt.

Portrait de ma personne emmitouflée, en gondole. S. 93

Croquis de Louis Passy et de moi en gondole. S. 95

Tête de dogaresse. S. 104

L'Italie d'hier S. 43 f.:

„L'amusant livre, ce livre du parent du Titien, ces Habiti antichi de Cesare Vecellio, en leur originale édition de 1590: livre qui, avec ses bois frustes, ses images artistiquement barbares, vous repeuple la place Saint-Marc, la Piazzetta, les procuraties, le pont du Rialto, les canaux, les *campi*, du monde contemporain des vieilles pierres de la ville, et vous fait revoir les hommes et les femmes de l'antique Venise, dans le luxe, la pompe, le faste, la *bombagia* de leurs costumes. . . . .

Voici la dogaresse, dans sa *dogaline* de brocart d'or fin, son collier de perles du plus bel orient au cou, sa ceinture

formée par une chaine d'or tombant à ses pieds."

Karikaturen nach Leonardo da Vinci S. 97

„Tête de garçonnet, son masque rejeté sur l'oreille", nach einer Zeichnung von Longhi S. 85

L'Italie d'hier, S. 38 ff.:

„... ce Longhi, ... ce peintre du Carnaval, en cette ville qui pendant tout le dix-huitième, fut le théâtre d'un perpétuel carnaval, et où encore à l'heure présente au fond de ces misérables logis, dont tout le mobilier se compose de trois madones avec leurs chandelles, d'un lit en planches, d'une grande armoire, — l'armoire ne contient guère, bien souvent, que le costume de carnaval et le masque ....

Un joli historien de mœurs que ce Longhi! donnant à ses scènes, ainsi qu'un témoin oculaire et spirituel, un décor et un entour, non puisés à un idéal agreste ou décoratif, mais aux intérieurs intimes de la vie privée de Venise: un peintre, en ses grandes toiles, à la peinture décorative ayant quelque analogie avec celle de Goya.

Deux cahiers d'études de Longhi, conservés dans le cabinet du directeur, dévoilent chez le peintre vénitien une complète assimilation avec le crayonnage de Lancret, avec ses jambes, bâtonnées à l'imitation de son maître Watteau, avec ses coups de crayon noir épointé, habituel aux deux dessinateurs français. Longhi a encore, comme similitude avec notre grand peintre français, de nombreuses études de mains, qui, moins magistrales, moins maîtresses de la forme que celles de Watteau, n'en sont pas moins d'une linéature très cherchée. Toutefois, dans ces deux cahiers, que d'habiles et sérieux croquis des amples habits du dix-huitième siècle, que de jolies surprises du mouvement des personnages, où il y a toujours l'originalité

que donne le dessin d'après nature, — et Longhi dessine d'après nature jusqu'à des pots de chambre.

Les dessins de Longhi sont des croquetons enlevés à la pierre d'Italie, rehaussés de blanc, sur un papier légèrement *chocolaté,* des crayonnages faits avec un crayon facile, heureux, qu'on sent tournager entre les doigts de l'artiste, et qui, semblable à une estompe, a quelque chose de non arrêté, d'artistiquement émoussé dans les contours."

Treffender kann die stilistische Verwandtschaft Longhis mit den Franzosen des 18. Jahrhunderts nicht gekennzeichnet werden. Ich erinnere daran, daß wir im Impressionismus des 19. Jahrhunderts die gleichen Stilmerkmale gefunden haben.

„Tête d'éphèbe", nach einem Gemälde von Carpaccio. S. 101

L'Italie d'hier S. 25:

„De jeunes èphèbes se promènent, coiffés de hauts toquets à la soie ..... Ces éphèbes ont le front noyé sous les frisons des cheveux qui leur beignent le cou et les épaules, le nez d'une accentuation finement aquiline, la bouche petite et dédaigneuse, le menton court et saillant, et leur œil noir est comme perdu dans un rêve".

„Tête de vierge", nach den Gemälden von Lippi. S. 100

L'Italie d'hier S. 87 ff.:

„Dans Filippo Lippi, ce peintre à la vie pleine d'aventures d'amour, un sentiment d'élégance qui va jusqu'au maniérisme, à la mignardise du type, en un dessin, cependant brisé et ressautant d'un *goût gothique.*

Ce sont des fronts énormément bombés, aux tons de la nacre, des cheveux légers comme une poussière, des paupières relevées sur un regard interrogateur,

sur un chaste étonnement de l'œil, des nez, avec un petit méplat au bout, des bouches où la lèvre supérieure avance un peu, ainsi que dans une grave bouderie, des mentons pointus et ce sont sur les blanches et transparentes chairs, des robes d'un vert ou d'un rouge passé de vieilles tapisseries, avec des flots de plis sur la poitrine.

Et ses têtes de vierge, Lippi ne les enveloppe plus de lourdes étoffes, mais de gazes tortillées, tuyautées, envolées, qui mettent de l'air autour des figures, et où la rougeur d'une petite oreille perce la transparence de ce voile à jour, descendant dans un arrangement coquet le long du col."

„Le Plain-chant",
nach einem Relief von Luca della Robbia. S. 99

L'Italie d'hier S. 98:

„Deux gras enfants, dans une espèce de tunique s'arrêtant aux genoux, ou plutôt dans une robe d'enfant de chœur, lisent ensemble debout, dans un livre, l'un la tête penchée, l'œil un peu anxieux de la leçon, et la ligne pleine du profil rondissant de l'œil au menton, la bouche entr'ouverte, insufflé du chant qui s'échappe de ses grosses lèvres, et de sa poitrine gonflée: l'autre, la tête renversée, montrant les dessous charnus de figure, que Corrège affectionne dans ses *Annunziate,* a l'œil perdu et fuyant sous le relèvement de ses sourcils."

„Enfants de chœur chantant", nach einem Relief von Luca della Robbia. S. 98

L'Italie d'hier S. 98 ff.:

„Ce motif, le plain-chant, Luca della Robbia y revient une seconde fois, et cette fois il lui a fourni u n e c o m p o s i t i o n, q u i e s t u n c h e f - d'œ u v r e.

Ici, ce sont deux éphèbes, qui debout, sur une jambe un peu en retraite, tiennent dans leurs mains, un large *volumen,* déployé à la hauteur de la poitrine, et de la main droite que

chacun a posée sur l'autre, se soutiennent et s'appuient. L'un de face, droit devant lui, déchiffre la page ouverte, l'autre pour déchiffrer, tend et avance un peu sa tête de profil. Chez tous deux, les mêmes plis plaqués sur la poitrine, les mêmes retroussements de robes à la ceinture, le même ondoiement d'étoffe à l'antique, mourant comme une vague, sur le genou qui avance. Entre les deux têtes, au-dessus de la ligne croisée des deux bras, une troisième tête, la tête d'un troisème éphèbe dans l'enfoncement et l'effacement d'un second plan. A droite, la tête interrogeant le ciel d'un quatrième éphèbe, accoudé. Et des quatre bouches grandes ouvertes, il semble qu'en les regardant, on entend sortix la voix, les paroles, la prière d'un sonore plain- chant.

Je ne connais pas dans la sculpture un groupement qu'on puisse comparer au groupement des deux chanteurs, un concert de lignes jumelles aussi habilement contrebalancées, une composition d'une eurythmie si parfaite."

„Les Noces Aldobrandines", nach einem antiken Gemälde. S. 103

L'Italie d'hier S. 213 ff.:

„Ces *Noces Aldobrandines,* la plus étonnante révélation de la peinture antique, la plus savante et la plus heureuse exposition des attitudes de la femme, et où Prudhon a puisé l'inspiration de la grâce de ses tableaux.

Et voici d'après un texte latin, imprimé au bas de deux planches gravées, la description de ces *Noces Aldobrandines,* donnant la mise en scène du mariage antique.

La nouvelle mariée est assise sur le lit conjugal. Dévoilée de son *flammeum,* mais le corps tout entier, par pudeur, recouvert d'une draperie blanchâtre. Les yeux baissés elle se désole et pleure sur la virginité qu'elle va perdre. Sous ses pieds est posé, comme d'habitude, un escabeau d'or, et resplendit aussi l'or des montants du lit nuptial.

Une *pronuba* (sorte de demoiselle d'honneur), couronnée du myrthe de Vénus, embrasse la jeune épousée, et avec de caressantes paroles, la persuade de ne pas pleurer, de ne pas craindre l'approche de l'homme.

Le marié, couronné de lierre, la plante symbolique du mariage est étendu tout nu, sur le pied du lit, attendant l'épousée, comme dans le chant nuptial de Catulle. *Aspice intus ut accubans.*

L'acquariola (la porteuse d'eau) verse l'eau froide d'un vase dans l'eau chaude d'un bassin pour l'attiédir, afin qu'avant le coucher de la mariée elle se présente nette et pure aux caresses de son mari.

Une seconde *pronuba,* appuyée à un stèle, dans la main gauche une soucoupe, dans la main droite une burette d'huile ou d'onguent, prépare le liniment dont elle s'apprête à oindre la vierge, d'après les rites de Junon, la déesse aux onctions. A son cou pend un collier aux pendeloques d'or, et des bracelets entourent ses bras.

Une servante apporte la tablette, où sont consignés les articles du contrat.

Une poétesse, un diadême sur la tête, chante sur la lyre un épithalame.

Une joueuse de cythare, couronnée de grelots, dans sa tunique traînante à longues manches, touche les cordes de son instrument, en esquissant un pas de danse.

Puis maintenant, voilà ces *Noces Aldobrandines* d'après le *crepi* original, exposé dans une chambre du Vatican. Voilà la nouvelle mariée dans son bel et rigide enveloppement blanc, sur le lit aux coussins verts, où flotte jetée dessus une draperie jaune.

Voilà l'époux, le torse un peu soulevé et appuyé sur une main jeté derrière lui, au rebord du lit, dans une molle pose d'attente, une draperie violette, jetée entre ses jambes, sur la nudité du bas de son corps.

Voilà *l' acquariola,* avec l'ondoyant serpentement

de son dos, sous la tunique tombée d'une de ses épaules, une bandelette rouge dans ses cheveux.

Voilà la *pronuba,* préparant le liniment, dans cette pose penchée sur le stèle qui hanche si joliment; la *pronuba* à l'élégant torse nu, contre lequel a coulé et s'est arrêtée au ventre, une draperie vert d'eau.

Voilà la chanteuse d'épithalame, au diadème de blés, comme mouvants et balancés par le vent, au voluptueux charme de cette main au bout d'un bras nu, replié sur un sein, sous la *palla* mauve, qui l'enveloppe jusqu'aux pieds.

Voilà la cythariste, en le coquet renversement de son corps en arrière, dans sa tunique blanche, à la ceinture rouge."

Skizzen von Édouard Manet.

Portrait de Mlle E. G. (Eve Gonzalès). S. 100

Portrait de M. Vignaux. S. 72

L'Enfant à l'épée. S. 88

Au paradis. S. 69

Wer den unbegreiflicherweise immer noch häufig verkannten großen Umwerter der modernen Malerei verstehen und lieben lernen will, der greife zu der vortrefflichen Studie von **Hugo v. Tschudi,** die das Wesen der Manetschen Kunst tief und trotz ihrer Kürze fast erschöpfend erfaßt. Die hier wiedergegebenen Skizzen Manets dienen nur dem Zwecke dieser Arbeit, die stilgeschichtlichen Beziehungen zu veranschaulichen; sie deuten daher nur einen Charakterzug Manetscher Kunst an: Das Fragmentarische, das eine notwendige Folge der Schnelligkeit ist, mit der das impressionistische

Auge die Bewegung von Massen oder das Charakteristische eines einzelnen Menschen zu erfassen sucht.

Hugo v. Tschudi sagt hierzu (S. 31):

„In dem Skizzenhaften impressionistischer Bilder liegt das Überzeugende. Wer hier eine sorgsame Malerei verlangt, der mißkennt das Wesen dieser Malerei. Ein Mehr an Ausführung ist ein Weniger an Bewegung“,

und von den Porträts (S. 36):

„Mancher mag vielleicht in Manets Porträts die intime Durchbildung der Form vermissen, der nicht bedenkt, wie wenig es auf solche Details bei dem entscheidenden Eindruck einer Persönlichkeit ankommt, das, worauf es ankommt, die bezeichnende Silhouette, das gegenseitige Verhältnis der hellen und dunkeln Teile eines Gesichts bringt Manet mit großer Sicherheit zur Geltung.“

Lithographien von Henri de Toulouse-Lautrec.

Yvette Guilbert. S. 201

Le Café-concert. S. 100

Auch von Toulouse-Lautrec, dessen Genialität sich immer mehr im Bewußtsein der Gebildeten festsetzt, können hier nur Proben gegeben werden, die mit meiner Arbeit in Zusammenhang stehen. Ich benutze aber die Gelegenheit, das schöne Vorwort zu zitieren, das **Alfred Walter v. Heymel** für die Sonderausstellung der Lithographien

Lautrecs in der Kunsthalle zu Bremen, Oktober 1906, schrieb:

„Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa wurde im Jahre 1864 zu Albi als Sohn einer der ältesten französischen Grafenfamilien geboren.

Sein Vater, ein passionierter Sportsmann, modellierte Tiere, Pferde, Füchse und dergleichen mehr. Das waren die ersten künstlerischen Anregungen, die Lautrec erhielt und die auf Umwegen bis zu den Illustrationen der Histoires Naturelles von Jules Renard führen.

Etwa 1883 lernte er Forain kennen!

Andere Anregungen erhielt er durch Princeteau. Durch diesen geschickten, phantasievollen, fröhlichen Maler entdeckte Lautrec bei sich selber den Sinn für Humor. In demselben Jahr arbeitete er im Atelier Bonnat, und ein Jahr später bei Cormon.

Weniger für die Kunst Lautrecs Bezeichnendes entstand zu dieser Zeit, aber sein beweglicher Geist suchte und fand immer neue Ausdrucksmittel und ließ ihn langsam zu dem werden, was er heute für uns repräsentiert, zum temperamentvollsten Interpreten des Pariser Lebens, soweit es sich nicht in der Welt abspielt, in der man sich langweilt.

Von entscheidender Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung war die Bekanntschaft mit den Meisterwerken des Degas. Sein Farbengefühl verfeinerte sich und hellte sich auf, seine künstlerische Handschrift vervollkommnete sich zu jener unerhörten Kühnheit, die wir heute an ihm bewundern. Seine Bilder gehören zu dem Besten, was die Malerei des letzten Jahrhunderts hervorgebracht hat. Sie sind dem größeren Publikum so gut wie unbekannt, doch soll heute nicht von ihnen die Rede sein, da wir es nur mit einer Nebenbeschäftigung des Künstlers zu tun haben, einer Nebenbeschäftigung allerdings, der er nicht den geringsten Teil seines

Ruhmes zu verdanken hat, mit seinen Steinzeichnungen.

Als kleiner Knabe hatte Lautrec das Unglück, sich an beiden Beinen schwer zu verletzen, und wurde so, da die Knochen schief anheilten, zum Krüppel.

Man stelle sich die seelischen Leiden eines Menschen vor, der mit den auf Liebe und Sport gerichteten Instinkten eines Junkers dazu verurteilt ist, körperlich untätig und ungeliebt zu leben! Und dennoch war vielleicht das große Mißgeschick, das Lautrec in der Jugend betraf, die Ursache zur Entfaltung seines Genies. Jedenfalls kann man es unmöglich von seinem Werke trennen, das wir nur dann verstehen werden, wenn wir daran denken, daß ein vornehmer Krüppel, von der Inbrunst rassigen Lebenshungers verzehrt, von den eigentlichen Tafeln des äußeren Lebens ausgeschlossen, sich daran macht, uns durch seinen Zeichenstift das Leben der schönsten Weltstadt zu überliefern, die ihn — wie seine eigene Mutter — verlachte und verachtete.

Mit verliebtem Hasse und zynischer Liebe dichtet er seine Kompositionen auf den Stein. Er lernt in einer großen Zeit der französischen Malerei und Zeichenkunst. Seine ästhetische Begabung ließ ihn von allem wirklich Künstlerischen in seiner Umgebung lernen (so von den damals durch die Goncourts und Bing bekannt gewordenen japanischen Holzschnitten die Raumeinteilung und Sicherheit der Komposition) und doch half ihm all seine Kunstfertigkeit allein nicht zu der Bedeutung, die er erlangte, sondern vielmehr die ungeheure Hingebung, mit der er sich unglücklich in das Leben verliebte. Auch da, wo wir die Empfindung haben, daß er die Schwächen eben dieses Lebens peitscht, sehen wir doch, wie er sich in Bewegung und Farbe verliebt und sein schwärmerisches Auge an den roten Lippen eines Mädchens oder an den Tanzbewegungen eines Pferdes genießend haftet, um den Eindruck später der Hand zu überliefern, die ihn mit unbeschreiblicher Sicherheit zum Kunstwerk werden läßt.

— — — — — — — — — — — —

Diese Ausstellung führt uns mitten in das Treiben der großen und kleinen Lebewelt von Paris und vor allem in die Milieus, die dem enterbten Bohémien geistesverwandt oder zugetan waren. Es sind dies die Theater, Kabaretts, Sportplätze, öffentlichen Ball-Lokale, Restaurants, Bars, vor allem die Welt des Montmartre.

Es würde zu weit führen, über einzelne Blätter hier zu schreiben, denn sie sprechen für sich und wer frei von jeder tendenziösen Moralität ein rein künstlerisches Auge und Wohlgefallen an allen künstlichen und malerischen Gesten und Schattierungen des heiligen Lebens hat, kann hier erlesene Genüsse finden.

Lautrecs Lithographien werden heute sehr gesucht. Die Museen sammeln sie zum Teil und die Privatsammler kommen immer mehr und mehr dahinter, daß sie es mit etwas anderem zu tun haben, als mit einem landläufigen Plakatzeichner. In Deutschland brachte als einer der ersten Dr. H. H. Meier eine ansehnliche Sammlung von etwa 130 Blatt zusammen, Professor Lehrs etwa 80 für das Dresdner Museum. Ferner soll der Maler Schlittgen in München eine schöne Sammlung besitzen.

Den lithographischen Nachlaß des Künstlers schenkte seine heute noch lebende Mutter, die Gräfin de Toulouse-Lautrec der Nationalbibliothek in Paris, wo er heute noch von wenigen gewürdigt und ungeordnet sich befindet.

Zum Schluß eine kleine Anekdote. — Als der Schreiber dieser Zeilen das letzte Mal in Paris war und bei einem der größten Kunsthändler nach Lithographien Lautrecs suchte, entfuhr ihm beim Durchblättern seiner Mappe der Ausruf: »Pauvre homme!« Worauf der kleine, lebhafte Händler aufbrauste: „Wer ist arm? Lautrec arm?! Ihr seid arm, mein Herr, da Euch nichts übrig bleibt, als mit Eurem bißchen Geld die Unsterblichkeiten eines andern zu kaufen, der einer der Reichsten dieser Erde war!«"

Aus **Meier-Graefes** Aufsatz über Toulouse-Lautrec im „m o d e r n e n I m p r e s s i o n i s m u s" (Sammlung „Die Kunst"), in dem Meier-Gräfe die Verwandtschaft des Pa-

riser Künstlers mit den Japanern aufzeigt, seien einige Stellen angeführt (S. 38 ff.):

„Wie bei den Japanern alles, was uns als spezifische Eigentümlichkeit erscheint, das Zierliche, Drollige ihrer stillen und dabei intensiven Betrachtung, das Burleske ihrer fabelhaften Grazie in ihren Holzschnitten steckt, so hat Lautrec, zwar natürlich nicht alle, aber typische französische, ja noch näher, Pariser Eigenschaften in seinen Blättern niedergelegt. Die Originalität aller seiner Erfindungen, die Gewagtheit seiner unberechenbaren Laune hat ihn nie einen Schritt von dem Pariser- tum entfernt. Er hat oft Gestalten gemacht, die kaum menschlichen Wesen gleichen, aber sie sind immer noch Pariser. Es sind immer noch deutliche, leserliche Rassenreflexe und zwar intimster Art, nicht etwa so allgemeine Symbolismen, wie sie Goya, Rops oder Munch gemacht haben. Lautrec ist in gewissen einfarbigen Lithos, die aus ein paar Bleistiftstrichen bestehen, tiefer symbolisch im Sinne Zolas als sie alle zusammen, und er vermeidet dabei jenes Wüsten in der Tiefe, das selten tief ist und immer Mangel an Selbstzucht und Geschmack verrät ... Nicht was er sieht, sondern die Blitzesschnelle, mit der er sieht, ist das Merkwürdige bei Lautrec und das typisch Moderne...“

Skizzen von Hokusai und Tanyu.

Von der Schönheit der japanischen Albums — von der berühmten *Mangwa* **Hokusais** und dem köstlichen *Muschelbuch* und *Insektenbuch* **Utamaros** bis zu den Schöpfungen auch der Künstler zweiten Grades — kann sich nur der eine Vorstellung machen, der wenigstens einige mit eigenen Augen gesehen hat. Die Begeisterung, die auch die Goncourts erfaßte, als sie diese für die europäische Welt vollkommen neuen Kunstwerke entdeckten,

äußerte sich in dem Roman „Manette Salomon" (1867), der bereits eine Ästhetik der japanischen Kunst enthält (S. 172 ff.):

„Pour Coriolis, après quelques essais de travail lâche, quelque coups de brosse, il prenait dans une crédence une poignée d'albums aux couvertures bariolées, gaufrées, pointillées ou piquées d'or, brocheés d'un fil de soie, et jetant cela par terre, s'étendant dessus, couché sur le ventre, dressé sur les deux coudes, les deux mains dans les cheveux, il regardait, en feuilletant, ces pages pareilles à des palettes d'ivoire chargées des couleurs de l'Orient, tachées et diaprées, étincelantes de pourpre, d'outremer, de vert d'émeraude. Et un jour de pays féerique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière, se levait pour lui de ces albums de dessins japonais. Son regard entrait dans la profondeur de ces firmaments paille, baignant d'un fluide d'or la silhouette des êtres et des campagnes . . .

. . . Devant lui, se déroulait ce pays des maisons rouges, aux murs de paravent, aux chambres-peintres, à l'art de nature si naïf et si vif, aux intérieurs miroitants, éclaboussés, amusés de tous les reflets que font les vernis des bois, l'émail des porcelaines, les ors des laques, le fauve luisant des bronzes tonkin . . . Cà et là, des rivages montraient des plages éblouissantes de blancheur et fourmillantes de crabes; une porte jaune, un treillage de bambou, des palissades de clochettes bleues laissaient deviner le jardin d'une maison de thé; des caprices de paysages jetaient des temples dans le ciel, au bout du piton d'un volcan sacré; toutes les fantaisies de la terre, de la végétation, de l'architecture, de la roche déchiraient l'horizon de leur pittoresque. Du fond des bonzeries partaient et s'évasaient des rayons des éclairs, des gloires jaunes palpitantes de vols d'abeilles. Et des divinités apparaissaient, la

tête nimbée de la branche d'un saule, et le corps évanoui dans la tombée des rameaux.

Coriolis feuilletait toujours: et devant lui passaient des femmes, les unes dévidant de la soie cerise, les autres peignant des évantails; des femmes buvant à petites gorgées dans des tasses de laque rouge; des femmes interrogeant des baquets magique; des femmes glissant en barques sur des fleuves, nonchalamment penchées sur la poésie et la fugitivité de l'eau. Elles avaient des robes éblouissantes et douces, dont les couleurs semblaient mourir en bas, des robes glauques à écailles, où flottait comme l'ombre d'un monstre noyé, des robes brodées de pivoines et de griffons, des robes de plumes; de soie, de fleurs et d'oiseaux, des robes étranges, qui s'ouvraient et s'étalaient au dos, en ailes de papillon, tournoyaient en remous de vague autour des pieds, plaquaient au corps, ou bien s'en envolaient en l'habillant de la chimérique fantaisie d'un dessin héraldique . . .

Et d'autres albums faisaient voir à Coriolis une volière pleine de bouquets, des oiseaux d'or bacquetant des fruits de carmin, — quand tombait, dans ces visions du Japon, la lumière de la réalité, le soleil des hivers de Paris, la lampe qu'on apportait dans l'atelier."

Auch in der „Maison d'un artiste au XIXe siècle" befindet sich eine ausführliche Beschreibung der japanischen Albums, von der ich hier nur kurze Teile zitieren kann (I 194—237).

Wir befinden uns im Treppenhaus:

„. . . Sous ces tableaux bas-reliefs, entre deux portes, est un petit meuble en forme de coffre, aux panneaux de laque rouge, dans lesquels sont incrustées une branche de pivoine fleurie, une branche de pêcher en fleurs, toutes deux en porcelaine blanche et bleue: le meuble qui contient la collection des albums japonais.

Là sont ces livres d'images ensoleillées,

dans lesquels, par les jours gris de notre triste hiver, par les incléments et sales ciels, nous faisions chercher au peintre Coriolis, ou plutôt nous cherchions nous-mêmes, un peu de la lumière riante de l'Empire du Lever du Soleil. Et voici ces albums japonais de tout format, aux couvertures de papier de toutes les nuances, et gaufrés, et sablés d'or, et lardées de petits carrées d'argent, et reliés d'un fil de soie courant extérieurement sur le dos du mince volume, avec, sur un des plats, une bande longitudinale, où il y a comme de petits sangsues de couleur.

Ces albums ouverts et parcourus de l'œil, de la première ou plus rationellement de la dernière à la première page il vous apparaît, baignée de méandres azurés des mers, des fleuves, des rivières, des lacs, une terre, aux rivages semés d'écueils baroques, contre le granit rose desquels brise éternellement le Pacifique; des plages fourmillantes de vendeurs et de vendeuses de coquillages et de choux de mer, qui courent après des pieuvres leur échappant; . . . des jardins de plaisir, sillonnés de ruisselets tournoyant à l'entour de plantations d'iris et de roseaux; des intérieurs dont le lisse bois vernissé enferme comme la clarté humidement rayonnante de nos écoles de natation, — cette terre enfin composée de trois mille huit cents îles ou rochers: le Japon.

. . . Tout le Japon est présent, vivant dans ces albums . . .

[Es folgt eine Beschreibung des japanischen Lebens, wie es sich in den Albums spiegelt.]

[S. 218 ff.]: Mais vraiment l'on ne peut parler de croquis d'art, sans ouvrir une parenthèse en faveur d'Okou-saï et de ses quatorze petits cahiers classiques [die *Mangwa,* eigtl. 15 Hefte]. Cet homme a le génie du dessin de premier jet, le talent unique d'enfermer, dans une ligne tracée en courant, la vie d'un mouvement humain ou animal, la physionomie d'une chose inanimée. Figurez-vous, au milieu de toutes ces images gardant un rien du

hiératisme chinois, des dessins empreints à la fois de la modernité d'un Gavarni et d'un Decamps, et qui cependant n'ont rien d'occidental, mais sont le triomphe du *d'après nature* oriental. Ce sont des centaines de croquetons, où pêle-mêle, et au gré du motif tombé sous les yeux du dessinateur défilent des hommes, des femmes, des quadrupèdes, des oiseaux, des poissons, des reptiles, des paysages, des objets bizarres et imprévus, comme la coupe intérieure d'un pistolet, et jusqu'a un pétale de fleur, un caillou, un brin d'herbe. En ces pages qui ne finissent jamais, O-kou-saï montre, grands comme le pouce, ses compatriotes, dans les poses, la tenue, les habitudes de leurs corps, et aussi bien dans l'action de leurs muscles parmi les durs travaux des mines, que dans la détente heureuse de leurs membres en la fumerie des pipettes. Avec le dessinateur, nous voyons les Japonais galopant sur de petits chevaux ébouriffés, plongeant sous l'eau à la recherche des coquillages, se disloquant dans des tours de force ou d'adresse impossibles, et encore des Japonais sommeillant, s'éventant, lisant, jouant aux dames, se promenant, contemplant un pot de fleurs, faisant *Kow-tow,* la révérence où l'on touche la terre du front. Partout sur les feuilles qui se succèdent, foisonne une humanité d'homuncules aux contours cahotés et ressautants, et dont la myologie est légèrement écrite sur la nudité. Il y a une série de planches de lutteurs et de bâtonnistes, où les ramassements, les retraites, les développements, les allongements des bras et des jambes forment une suite d'infiniment petites académies d'une science d'anatomie extraordinaire. Enfin, sous le crayon d'O-kou-saï, revit, saisie sur le vif, toute la mimique de ce peuple si expansif, si démonstratif. Et le tortillage de la femme dans son éternel accroupissement à terre le rend-il d'une manière assez divertissante! Dans la figuration rigoureuse, dans la copie fidèle de ses hommes et de ses femmes, O-kou-saï apporte un grossissement comique qui n'est pas, à pro-

prement parler, caricatural, mais plutôt humoristique. L'artiste, si l'on peut dire, a la réalité ironique. Quelquefois même cette réalité, tout en restant humaine, prend chez l'artiste un caractère fantastique . . ."

„L'œuvre de realité humoristique de O-kou-saï nous mène aux albums absolument caricatureaux, en général de date assez récente. La caricature au Japon, chez ce peuple moqueur, a une verve, un entrain, une *furia* indicibles; il semble qu'elle soit le produit de la fièvre d'une cervelle et d'une main, et parfois son étrangeté lui donne l'aspect d'une hallucination de fou. Elle est copieuse, exubérante, et les imaginations cocasses, et les bonshommes drôlatiques de toutes les couleurs jaillissent sur la page blanche de l'album à la façon de la poussée violente et de l'éparpillement multicolore, dans le ciel, d'un bouquet d'artifice . . .

. . . Il s'y trouve, dans ces croquis, tous les contrastes amusants des *gras* et *maigres,* toutes les déformations d'un visage vu en long et en large dans une cuiller, tous les galbes de cranes d'imbéciles, et de cet imbécile particulier au Japon, qui a le type d'un Jocrisse kalmouck, enfin tous les ingénieux emprunts faits par notre Granville pour la construction de son humanité. Notons en passant que, chez les Japonais, la pieuvre devient la maquette d'après laquelle le caricaturiste façonne toute une série d'étranges têtes, aux protubérances, aux nodosités d'une calebasse, au profil creusé comme un quartier de lune.

— — — — — — — — — — — — —

Le nombre, l'abondance, la prodigalité de l'image, au Japon, dépasse tout ce qu'on peut imaginer. Ce n'est pas une feuille, c'est presque toujours trois feuilles qui donnent la représentation d'une scène quelconque."

Hokusai.

Aus der „Mangwa".

Der Titel des fünfzehnbändigen Zeichenbuches bedeutet nach einer Übersetzung Hayashis, des japanischen Ge-

währsmannes der Goncourts, so viel wie „le dessin tel qu'il vient spontanément". (Hok. 116.) Der Inhalt ist nichts Geringeres als die ganze Fülle der gegenständlichen Welt: der Mensch in allen seinen Betätigungen, das Tier, die Pflanze, die Landschaft, das Gebäude usw. usw.:

„La *Mangwa,* cette profusion d'images, cette avalanche de dessins, cette débauche de crayonnages, ces quinze cahiers, où les croquis se pressent sur les feuillets, comme les œufs de la ponte des vers à soie sur une feuille de papier, une œuvre qui n'a pas de pareille chez aucun peintre de l'Occident! La *Mangwa,* ces milliers de reproductions fiévreuses de ce qui est sur la terre, dans le ciel, sous l'eau, ces magiques instantanés de l'action, du mouvement, de la vie remuante de l'humanité et de l'animalité, enfin, cette espèce de délire sur le papier du grand *fou de dessin* de là-bas!" (Hok. 116.)

Fechter.

S. 106

(Aus dem 6. Bande, 1816.)

„Ici, les exercices du corps, dans un prestigieux rendu du déploiement de la force et de l'adresse. Ce sont d'abord les tireurs d'arc, et le tirage de l'arc à la hauteur de l'oreille, au-dessus de la tête, en bas de la ceinture . . . Après les lutteurs, les cavaliers, et le trot, et l'amble, et le galop . . . Mais la merveille de ce volume, comme figuration d'un corps humain en mouvement, c'est l'étude de l'escrime pour la lance ou le sabre, où soixante-douze petits croquis d'homuncules, et une vingtaine de plus grands, vous mettent, comme sous les yeux, les avances, les retraites, les torsions de corps, la volte des pieds, les parades, les ripostes de ce simulacre de la guerre." (Hok. 122.)

Akrobaten. S. 107

(Aus dem 8. Bande, 1816.)

„. . . de gymnastes, faisant du trapèze autour d'un bambou, . . . des acrobates, jonglant avec un sabre, portant sur le front, au bout d'un long bâton, une vase plein d'eau en équilibre, ôtant debout leur chapeau avec un pied, buvant à la renverse une tasse de thé, placée à terre derrière eux . . ." (Hok. 123.)

Karikaturen. S. 83

(Aus dem 12. Bande, 1834.)

„Un volume très poussé à la caricature, où l'Olympe japonais est ridiculisé à outrance, un volume de chutes ridicules, de nez interminables de Téngous, sur lesquels se fait de la prestidigitation; de silhouettes, en ombres chinoises, d'épouvantables vieilles; de figures de femmes devenues monstrueuses, à travers une loupe posée sur leurs visages; d'allongements de cous pendant le sommeil, qui, selon une superstition du Japon et des îles Philippines, permettent aux têtes de ces possesseurs de cous, d'aller visiter des contrées et des planètes étrangères; de corps de naturels d'un pays, où les hommes ne sont possesseurs que d'un bras et d'une jambe, et où ils sont accotés, deux par deux." (Hok. 129.)

Tanyu.

Aus den „Bildern der 100 Pferde". S. 105

Bildnisse.

Gavarni: Edmond und Jules de Goncourt. S. 2

Alidor Delzant beschreibt das wundervolle Bildnis S. 370:

„Les deux frères sont représentés de profil, à droite, et assis dans une loge de théâtre. Jules, un monocle dans l'œil, en avant d'Edmond méditatif, les mains sur les genoux. C'est la première planche d'une suite lithographiée de neuf portraits à mi-jambes et à mi-corps, ayont pour titre *Masques et Visages* et pour sous-titre *Messieurs du Feuilleton.*"

Félix Bracquemond: Edmond de Goncourt. S. 108

Ikonographische Angaben bei Delzant S. 372 f.:

„Bracquemond, grand portrait de face, 1882. H. 0,46; L. 0,32. Le dessin original du graveur, d'après nature, est au musée du Luxembourg.

Le modèle est représenté de face, assis, fumant une cigarette. Ce portrait a été fait dans le cabinet de l'Extrême-Orient, qui a été modifié depuis, et non pas dans la bibliothèque, bien que des livres se reflètent dans la glace. Différents bibelots, épars dans la maison, ont été groupés autour du personnage.

. . . Cette eau-forte a figuré, sous le No. 4603, au *Salon de 1881* . . ."

Aus **Rosnys** prächtigem Aufsatz über Edmond de Goncourt sei die kunstvolle Schilderung seines Äußeren hier zitiert (S. 655):

„Au physique, Edmond de Goncourt était un des plus beaux vieillards de notre temps: le trait martial et délicat tout ensemble, l'expression timide et courageuse, les beaux yeux d'une nuance brune singulière, le teint aussi net que celui d'un enfant. De merveilleux cheveux de soie et d'argent encadraient ce visage et, sans aucun apprêt, avec la coupe la plus ordinaire, réalisaient un idéal de grâce et d'éclat. Il avait encore un air d'aristocratie égal à tout ce qu'on imagine de plus parfait en ce genre, un mélange de langueur et de vivacité, de la candeur, une politesse instinctive, parfois un peu contrainte. Le corps était digne du visage, d'une vigoureuse élégance, d'une ferme et noble allure, avec des pieds que la moindre contrariété faisait se crisper dans la bottine, des mains vraiment adorables,

petites, fines, robustes pourtant et adroites, et dont la fraîcheur était plutôt d'un jeune homme que d'un septuagénaire."

Nach dieser Schilderung wird man die unübertrefflichen Feinheiten des Bracquemondschen Bildnisses um so besser schätzen können.

Auch von **Guy de Maupassant** besitzen wir eine schöne Charakteristik des greisen Edmond (Madame Bovary. Ins Deutsche übertragen von René Schickele. Minden i. W. o. J. Einleitung, S. LVII):

„Sonntagnachmittage bei Flaubert.

Fast immer als letzter tritt ein hoher schlanker Mann ein, dessen ernstes, wenn auch oft lächelndes Gesicht ein hoher Adel auszeichnet.

Er hat lange ergrauende Haare, die wie abgefärbt sind, einen etwas lichteren Schnurrbart und seltsame, von fremdartig weiten Pupillen erfüllte Augen.

Er hat das Aussehen eines Edelmannes, die feine, nervöse Art von Rassemenschen. Er gehört (man fühlt es) zur Gesellschaft, und zur besten. Es ist Edmond de Goncourt. Er tritt vor, ein Paket Spezialtabak in der Hand, das er überallhin mitnimmt, und reicht die andere, freie Hand seinen Freunden."

Jules de Goncourt: Edmond de Goncourt. S. 138

Burty, Eaux-fortes Nr. 29:

Assis dans un fauteuil, tête nue, de profil, tourné vers la gauche, il fume une longue pipe de terre.

H., 0^{m},16. — L., 0^{m},16.

D'après nature.

Claudius Popelin: Jules de Goncourt. S. 139

Delzant S. 374:

„Claudius Popelin, émail, profil d'or sur champ de sable, encastré dans la reliure du *Nécrologe*. Cet émail a été gravé à l'eau-forte par E. Abot et mis en tête des *Lettres* de Jules

(édition Charpentier). Il a été reproduit aussi dans la *Galerie contemporaine, littéraire et artistique,* avec une notice de Montrosier.“

Aus den „Frères Zemganno“ sei noch eine Schilderung (S. 199) erwähnt:

„Du reste, les deux frères étaient faits pour plaire au personnel du Cirque. L'aîné avait de sérieuses qualités de franc et dévoué camarade, et cela, avec sur sa figure grave, un bon et doux sourire en éclairant la gravité un peu triste. Le plus jeune, lui, avait fait tout de suite la conquête de tous, par son entrain en société, ses badinages gamins, un rien même de taquinerie qu'il savait rendre caressante, et par le remuement, et par l'animation, et par le bruit qu'il jetait dans l'ennui, *l'embêtement* de cerains jours, et par la séduction indéfinissable d'un joli, plaisant et vivant être au milieu d'individus soucieux, et par ce charme, dérideur des fronts, qu'il secouait et répandait autour de lui, depuis son enfance.“

Literaturverzeichnis.

I. Texte.

Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire (1851—1896). Édition complète en 9 vol. Paris (Charpentier). Abkürzung: (I—IX.)

Romane von Edmond und Jules de Goncourt:
En 18 . . [1851] [1]) Nouv. éd. P.[2]) 1885.
Charles Demailly [1860] Nouv. éd. P. 1906. (C. D.)
Sœur Philomène [1861] Nouv. éd. P. (S. Ph.)
Renée Mauperin [1864] Nouv. éd. P. 1906. (R. M.)
Germinie Lacerteux [1865] Nouv. éd. P. 1907. (G. L.)
Manette Salomon [1867] Nouv. éd. P. 1906. (M. S.)
Madame Gervaisais [1869] Nouv. éd. P. 1906. (M. G.)

Romane von Edmond de Goncourt:
La Fille Elisa [1877]. (L. F. E.)
Les Frères Zemganno. [1879]. P. 1906. (L. F. Z.)
La Faustin [1882]. P. 1907. (L. F.)
Chérie [1884]. P. 1901. (Ch.)

E. u. J. de Goncourt, Idées et Sensations [1866]. Nouv. éd. P. 1904. (Id.)

—, Pages retrouvées. Préface de Gustave Geffroy. P. 1886. (P. R.)

—, Préfaces et manifestes littéraires. P. 1888. (Préfaces.)

—, Théâtre: Henriette Maréchal [1865].

— —, La Patrie en danger [1873]. 1. Bd. P. o. J.

—, Histoire de la société française pendant la Révolution [1854]. Nouv. éd. P. 1907.

Lettres de Jules de Goncourt. Préface d'Henry Céard. P. 1885. (L.)

---

[1]) Erscheinungsjahr. [2]) Paris (Charpentier).

S c h r i f t e n ü b e r K u n s t:

E. u. J. de Goncourt, Études d'art. Le Salon de 1852. — La Peinture à l'Exposition de 1855. — Préface de Roger Marx. Paris, Librairie des Bibliophiles (E. Flammarion) o. J. (1894). (Et. d'art.)

—, l'Italie d'hier. Notes de voyages 1855—1856. Entremêlées des croquis de Jules de Goncourt jetées sur le carnet de voyage. Paris (G. Charpentier et E. Fasquelle) 1894. (Italie.)

—, L'art du XVIIIe siècle [1856—65]. Éd. compl. en 3 vol. P. 1906.

—, L'art du dix-huitième siècle. Paris (Quantin) 1880—82. 2 vol., illustrés de planches hors texte. (Art Qu.)

—, Gavarni. L'homme et l'œuvre. Paris (Henri Plon) 1873. (Gavarni.)

Edmond de Goncourt, La Maison d'un artiste [1881]. 2 Bde. Nouv. éd. P. 1898. (Maison.)

—, l'Art japonais au XVIIIe siècle. Hokousaï P. 1896. (Hok.)

—, Outamaro. — Le peintre des maisons vertes. P. 1891.

II. Abhandlungen.

Für eine spezielle Goncourt-Bibliographie verweise ich auf:

Thieme, Hugo P. — Guide bibliographique de la littérature française de 1800—1906. Paris 1907.

Im folgenden führe ich nur die wichtigeren und die dort nicht verzeichneten Arbeiten an. Für den Impressionismus gebe ich die mir bekanntgewordene und wichtig erscheinende Literatur, über einzelne Künstler die Hauptwerke.

Albalat, Antoine. — L'art d'écrire enseigné en vingt leçons. Paris (Collin) ^{10} 1904.

— —. — La formation du style par l'assimilation des auteurs. Paris 1904.

— —. — Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains. Paris ^{4} 1904.

Allgemeine Zeitung. Beilage. 1895. Nr. 262.

Amsden, Dora. — Impressions of Ukiyo-Ye, the school of the Japanese colour-print artists. San Francisco o. J. (1905).

Bahr. Hermann. — Impressionismus. „Dialog vom Tragischen“. Berlin 1903. S. 102—114.

— —. — Bildung. Essays. Leipzig 1901.

Bazire, Edmond. — Manet. Paris (Quantin) 1884. (Bazire.)

Behaghel, Otto. — Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen. Gießener Rektoratsrede 1906. (Behaghel.)

v. Berger, H. — Poetischer Stil. Deutsche Revue, Aug. 1908.

Bernard, Emile. — Erinnerungen an Paul Cézanne. Kunst und Künstler. IV. Jahrg. Heft X. S. 422 ff.

Bourget, Paul. — Nouveaux essais de psychologie contemporaine. Paris 1885.

Brandes, Georg. — Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts. Übersetzt von Adolf Strodtmann. Jubiläums-Ausgabe. Bd. 5, 6. Leipzig [5] 1897.

— —. — Moderne Geister. Frankfurt a. M. [2] 1887.

— —. — Menschen und Werke. Frankfurt a. M. 1895.

Bürger, W. — Van der Meer de Delft. Gazette des Beaux-Arts, 1ère série, XXI, 297—330, 458—470.

W. Bürgers Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. I. Neue Bestrebungen der Kunst. Landschaftsmalerei. Leipzig 1908.

Burty, Philippe. — Eaux-fortes de Jules de Goncourt. Notice et catalogue. Paris (Librairie de l'Art et Ch. Delagrave.) 1876. (Burty, Eaux-fortes.)

— —. — Maîtres et Petits-maîtres. Paris (Charpentier) 1877. (Burty.)

Bracquemond, Félix. — Vorwort zu „Collection des Goncourt. Estampes modernes, aquarelles et dessins etc. Vente à l'hôtel Drouot“. [Paris 1897.]

Brunetière, Ferdinand. — Le Roman Naturaliste. Paris 1883. (Rom. Nat.)

Chesneau, Erneste. — Le Japon à Paris. Gazette des Beaux-Arts 1878 XVIII S. 385 ff. u. 481 ff.

Cohn, Jonas. — Das Problem der Kunstgeschichte. Zschr. f. vgl. Literaturgeschichte. Neue Folge. Bd. XVII, Heft 5/6, 1909. S. 442—448.

Cohn, William. — Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. Berlin 1908. (Cohn.)

Dalrymple. — Kiplings Prosa. Diss. Marburg 1905.

Daudet, Alphonse. — Souvenirs d'un homme de lettres. Paris 1888. (Daudet, Souvenirs.)

— —. — L'Ultima. Revue de Paris, 15. August 1896. S. 681 bis 708.

Dehmel, Richard. — Natur, Symbol und Kunst. Neue Rundschau. XIX. Jahrgang, Oktober 1908.

Delacroix, Eugène. — Mein Tagebuch. Berlin (Cassirer) 1903. (Delacroix, Tagebuch.)

Delzant, Alidor. — Les Goncourt. Paris 1889. (Delzant.)

Dilthey, Wilhelm. — Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig [2] 1907.

— —. — Die Einbildungskraft des Dichters. Philosophische Aufsätze, Ed. Zeller gewidmet. Leipzig 1887.

Doumic, René. — Portraits d'écrivains. Paris 1892.

Duret, Théodore. — Histoire d'Edouard Manet. Paris (H. Floury) 1902.

— —. — Claude Monet und der Impressionismus. Kunst und Künstler 1904. II, 233—244.

Elster, Ernst. — Prinzipien der Literaturwissenschaft. 1. Bd. Halle 1897.

— —. — Deutsche Stilistik und Metrik. Vorlesungen W.-S. 1907/08.

Encyclopaedia Britannica (unter „Goncourt" und „Impressionism.").

Engwer, Theodor. — Französische Malerei und französische Literatur im XIX. Jahrhundert. Eine Parallele. Die neueren Sprachen XVI, 8. Dezember 1908.

Eucken, Rudolf. — Einführung in eine Philosophie des Geisteslebens. Leipzig 1908.

Faguet, Emile. — Propos littéraires III. Paris 1905.

Flaubert, Gustave. — Correspondance, 4 Bde. Paris 1907.

Frantz, Henri. — Henri Harpignies. A Review of his career. The Studio, 15. Januar 1909, S. 257—268.

Frantz, Henri. — Johann Barthold Jongkind. The Studio, 15. Oktober 1908. S. 3 ff.

Frischeisen-Köhler. — Das Erlebnis und die Dichtung. Deutsche Literaturzeitung 1908, Nr. 19.

v. Frimmel, Theodor. — Die modernsten bildenden Künste und die Kunstphilosophie. Leipzig und Wien 1900.

Gautier, Théophile.—Portraits et souvenirs littéraires. Paris 1875.

Gavarni, Paul, eigentl. Sulpice Guillaume Chevalier. — D'après Nature. Texte par MM. Jules Janin, Paul de Saint-Victor, Edmond Texier, Edmond et Jules de Goncourt. 40 planches. Paris (Morizot) o. J. [1859]. [Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett.]

— —, — Album de caricatures. (Les maris vengés. Les petits malheurs du bonheur. Les artistes.) 46 feuilles en couleur. Paris (Aubert & Cie) o. J. [Frankfurt a. M., Rothschildsche Bibliothek.]

— —. — Le carnaval, album de Gavarni. 27 feuilles en couleur. Paris (Aubert) o. J. [Frankfurt a. M., R. B.]

— —. — Fourberies de Femmes. 64 feuilles en couleur. Paris (Aubert) o. J. [Frankfurt a. M., R. B.]

— —. — Les Lorettes. 79 feuilles en couleur. Paris (Aubert) o. J. [Frankfurt a. M., R. B.]

Gazette des Beaux-Arts. 1859 ff. (Gaz. B.-A.)

Goethe. — Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. 1788.

van Gogh. — Extraits de lettres de Vincent van Gogh à E. Bernard (1887—1890). Mercure de France, April—Juli 1893.

Gonse, Louis. — L'Art japonais. Paris (Quantin) 1883. 2 Bde.

de Gourmont, Rémy. — Le deuxième livre des Masques. Paris 1898.

Gurlitt, Cornelius. — Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten. Berlin (Bondi) 1899.

Hamann, Richard. — Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln 1907.

Rezensionen: Bie, Oscar. — System des Impressionismus. Neue Rundschau XIX (1908), S. 623.

v. Scholz, W. — Der Impressionismus. Kunstwart, 1. Januarheft 1909, S. 31—33.

H a u s e r, Otto. — Die japanische Dichtung. (Die Literatur, hg. v. Georg Brandes.)

H e i l b u t, Emil. — Die Impressionisten. Berlin (Cassirer) 1903.

H e n n e q u i n, Emile. — Quelques écrivains français. Paris 1890.

v. H e y m e l, A. W. — Das Sammeln von japanischen Farbenholzschnitten. Süddeutsche Monatshefte. 5. Jahrg. Heft 4 (April 1908), S. 432—445.

H i l d e b r a n d, Adolf. — Das Problem der Form in der bildenden Kunst. [3] Straßburg 1901.

v. H o f m a n n, Albert. — Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. Berlin und Stuttgart o. J. (1907). 3 Bde. (Hofmann, Grundlagen.)

H o l i t s c h e r, Artur. — Charles Baudelaire (Die Literatur, hg. Georg Brandes).

H o l l, C.-A. — Après l'Impressionisme. Paris (Librairie du XX[e] siècle) 1910.

H u y s m a n s, J.-K. — A Rebours. Paris (Charpentier) 1908. (A Rebours.)

K i r c h b a c h. — Pissarro und Raffaëlli, zwei Impressionisten. Kunst unserer Zeit XV, 2 (1904), S. 117—136.

K l e i n, R. — Edouard Manet. Der Bahnbrecher des Impressionismus i. d. Malerei. Westermanns Monatshefte 1904, S. 651—659.

K u r t h, Julius. — Utamaro. Brockhaus. Leipzig 1907.

K r a e m e r, Paul. — Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung. Diss. Jena 1900.

L a f o r g u e, Jules. — Impressionismus. Kunst und Künstler 1905, S. 501—506.

L a m p r e c h t, Karl. — Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Deutsche Geschichte. Erster Ergänzungsband. Freiburg i. Br. 1905. (Lamprecht.)

L a n s o n, Gustave. — Histoire de la littérature française. Paris [8] 1903. (Lanson.)

L i c h t w a r k, Alfred. — Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Bd. 2: Die Erziehung des Farbensinnes. Berlin (Cassirer) 1902.

Liebermann, Max. — Degas. Eine kritische Studie. Berlin (Cassirer) [3] 1902.

Marquardt, Rudolf. — Die Beseelung des Leblosen bei französischen Dichtern des XIX. Jahrhunderts. Diss. Marburg 1906.

Mauclair, Camille. — L'impressionisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres. Paris 1903.

Maus, O. — L'Art impressioniste. L'Art Moderne 1904, S. 57—60.

Meier-Graefe, Julius. — Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bde. Stuttgart 1904. (Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte.)

— —. — Impressionisten. (Guys, Manet, van Gogh, Pissaro, Cézanne.) München und Leipzig [2] 1907.

— —. — Der moderne Impressionismus. (Die Kunst, hg. Richard Muther, Bd. XI.)

— —. Edouard Manet und sein Kreis. (Die Kunst, hg. Richard Muther, Bd. VII.) (Meier-Graefe, Manet.)

Meister der Farbe, hg. von E. A. Seemann, Leipzig. II. Jahrgang 1905. Heft IX. Französische Impressionisten.

Meyer, Richard M. — Deutsche Stilistik. München 1906. (Meyer, Stilistik.)

— —. — Die Deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. [3] Berlin 1906.

— —. — Gestalten und Probleme. Berlin 1905.

— —. — Die Technik der Goncourts. Herrigs Archiv f. d. Stud. d. n. Spr. 99 (1897), S. 395—416. (Meyer, Technik.)

Moore, George. — Erinnerungen an die Impressionisten. Berlin (Cassirer) 1908.

Müller, Fritz. — Die Landschaftsschilderungen in den erzählenden Dichtungen Chateaubriands. Diss. Kiel 1905.

Muther, Richard. — Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. 3 Bde. München 1893. (Muther, 19. Jh.)

— —. — Ein Jahrhundert französischer Malerei. Berlin 1901. (Muther, Jh.)

— —. — Studien und Kritiken. 2 Bde. Wien 1900. (Muther, Studien.)

Muther, Richard. — Rembrandt. Ein Künstlerleben. Berlin 1904.

Netto, C. und Wagener, G. — Japanischer Humor. Leipzig (F. A. Brockhaus.) 1901.

Nohl, Hermann. — Die Weltanschauungen der Malerei. Jena 1908.

Nordau, Max. — Zeitgenössische Franzosen. Berlin 1901.

Pellissier, Georges. — Le mouvement littéraire au XIXe siècle. [7] Paris 1905.

Perscynski, Friedrich. — Der japanische Farbenholzschnitt. (Die Kunst, hg. R. Muther, Bd. XIII.)

— —. — Hokusai. (Künstler-Monographien, hg. Knackfuß, Bd. 68.) Bielefeld und Leipzig 1904.

Peterssen, Friedrich Karl. — Die Gebrüder Goncourt. Unsere Zeit 1886, S. 673—695, 813—826. (Peterssen.)

Petit de Julleville. — Histoire de la langue et de la littérature française. Bd. 8. Paris 1899.

Pissin, R. — Zur Methodik der psychologischen Stiluntersuchung. Euphorion XIV (1907), S. 17—22.

Richter, Jean Paul. — Vorschule der Ästhetik. Werke hg. R. Gottschall, Bd. 49—51. Berlin o. J.

Rilke, Rainer Maria. — Auguste Rodin. (Die Kunst, hg. R. Muther, Bd. X.)

Rodenbach, Georges. — A propos de Manette Salomon. Revue de Paris 1896, II, 438—449. (Rodenbach).

Rosenberg, Adolf. — Geschichte der modernen Kunst. 3 Bde. Leipzig 1884 ff.

Rosny, J.-H. — Edmond de Goncourt. Revue de Paris 1896, IV, 655—667.

Salvisberg, Paul. — Kunsthistorische Studien. Heft I. Stuttgart 1884.

Scheffler, Karl. — Max Liebermann. München und Leipzig 1907.

— —. — Corots Landschaften. Kunst und Künstler. Jahrg. VI, Heft XI, S. 450 ff.

— —. — Impressionistische Weltanschauung. Zukunft. XLV, S. 138—147.

S c h m i d t, Karl Eugen. — Die Akademie Goncourt. Velhagen u. Klasings Monatshefte. Jahrg. XXII, Heft 8 (April 1908), S. 239—243.

S c h n e e g a n s, Heinrich. — Das Wesen des Realismus in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Deutsche Rundschau XXXV, Heft 2 (November 1908), S. 227 ff.

S c h ü t t e, Ernst. — Jean-Jacques Rousseau. Seine Persönlichkeit und sein Stil. Leipzig (Xenien-Verlag) 1910.

v. S e i d l i t z, W. — Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Dresden 1897.

S p r i n g e r, Anton. — Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. 5: Das neunzehnte Jahrhundert, bearb. von Max Osborn. Leipzig 1906.

S p r o n c k, Maurice. — Les artistes littéraires. Paris 1889.

S t e i g e r, Edgar. — Das Werden des neuen Dramas. 2 Bde. Berlin 1898.

S t e r n, Adolf. — Studien zur Litteratur der Gegenwart. Neue Folge. Dresden 1904.

S t e v e n s o n, R. A. M. — The art of Velasquez. London 1895.

S t ü m c k e, Heinrich. — Die Brüder Goncourt und das Theater. Bühne und Welt, VII. Jahrg., S. 359—367.

T a i n e, H. — Nouveaux essais de critique et d'histoire. Paris (Hachette) [4] 1886.

— —. — Philosophie de l'art. 2 Bde. Paris (Hachette) 1901.

— —. — Sa vie et sa correspondance. Paris (Hachette). 4 Bde. (Taine, Corr.)

T h o m a, Hans. — Impressionismus und andere Kunstfragen. Die Rheinlande, 1905. S. 336—341.

T o u r n e u x, Maurice. — La Bibliothèque des Goncourt, étude suivie d'un essai bibliographique sur l'œuvre des deux frères. Paris (Techener) 1897.

T r ü b n e r, Wilhelm. — Die Verwirrung der Kunstbegriffe. [2] Frankfurt a. M. 1900.

v. T s c h u d i, Hugo. — Edouard Manet. Berlin (Cassirer) 1902.

U h d e - B e r n a y s, Hermann. — Bürger-Thoré. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I. Jahrg., Heft 10 (Oktober 1908.)

van de Velde, M. S. — Die Brüder de Goncourt. Deutsche Revue, Dez. 1896, S. 300—311. (van de Velde.)

Vogeler, Erich. — Die modernen Franzosen in der Berliner Nationalgalerie. Illustrierte Zeitung, 6. August 1908.

Wätzold, Wilhelm. — Die Kunst des Porträts. 1908. (Wätzold.)

Wechssler, Eduard. — Französische Stilistik. Vorlesungen W.-S. 1907/08. (Wechssler, Stilistik.)

— —. — Das Kulturproblem des Minnesangs. Bd. I. Minnesang und Christentum. Halle 1909.

Weigand, Wilhelm. — Essays. München 1894.

Wetz, W. — Wissenschaftliche Behandlung und künstlerische Betrachtung. Zschr. f. vergleichende Literaturgesch. XVII, Heft 3/4 (August 1908).

Wilde, Oscar. — The picture of Dorian Gray. Leipzig (Tauchnitz) 1908. (Dorian Gray.)

Zola, Emile. — Mes Haines. Causeries littéraires et artistiques. Paris (Charpentier) 1880. (Mes Haines.)

— —. — L'Œuvre. Paris (Charp.) 1898. (Œuvre.)

Außerdem benutzte ich die Sammlungen des Kupferstichkabinetts zu Bremen — besonders die Sammlungen japanischer Farbenholzschnitte und moderner Radierungen — und die des Königl. Kupferstichkabinetts zu Dresden. Es drängt mich, den liebenswürdigen Beamten dieser Institute, im besonderen Herrn Dr. Waldmann und Herrn Horn in Bremen, für ihr freundliches Entgegenkommen und manche wertvolle Belehrung auch an dieser Stelle meinen wärmsten Dank auszusprechen.

Danken müßte ich auch vielen der im Literaturverzeichnis genannten Autoren, durch deren Schriften ich mich in Gebiete einarbeiten konnte, deren wissenschaftliche Behandlung mir anfangs fern lag.

Am Schlusse meiner Abhandlung sei es mir gestattet, meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Eduard Wechßler in Marburg, meinen herzlichen Dank auszusprechen. Er hat mich auf das hier berührte Arbeitsgebiet aufmerksam gemacht und mich bei der Durchführung meiner Arbeit stets durch seinen Rat und sein Interesse gefördert. Außerdem hat er mich beim Lesen der Korrektur freundlichst unterstützt.

Franz Mejo Nachf. Dr. F. Poppe, Leipzig-R.









